

Teose ühisautorsus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977)

Anu Veenre

Abstract

Collaborative authorship of compositions is a rare phenomenon in classical music. An intriguing example of this from Estonian music history is a piano trio – a neoclassical piece consisting of three movements for violin, cello and piano – jointly composed in 1977 by three young composers, Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) and Raimo Kangro (1949–2001). They attributed the work to the pseudonym Malera Kasuku, formed from the initial syllables of their own names, which is still used in promotional materials for the composition.

The article focuses on the creation, presentation, performances and reception of Malera Kasuku's Piano Trio, illustrating the uniqueness of this multi-authored collaboration. The discussion reveals a certain generational creative like-mindedness among the three composers in the 1970s, while also exposing some aspects of the organisation of the Composers' Union as the central institution of Soviet professional composers.

From a theoretical standpoint, the thematic approach is based mostly on the idea of postmodernist playfulness, which manifests itself through all the above-mentioned facets of the work and reveals the composers' humorous attitude towards their piano trio. The work's descriptions and reviews in various media outlets published since its creation serve as the study's main sources.

Sissejuhatuseks

Helitööde ühisautorsus on klassikalises muusikas haruldane nähtus ning seda ka veel tänapäeval, mil piirid akadeemilise nüüdismuusika kui traditsiooniliselt teose- ja autorikeskse loomevaldkonna ja teiste heliloomingu žanride vahel on ähmastunud. Eesti muusikaloo eredaks näiteks selles vallas on klaveritrio – neoklassitsistliku helikeelega kolmeosaline teos viiulile, tšellole ja klaverile –, mille 1977. aastal kirjutasid ühiselt kolm noort heliloojat: Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) ja Raimo Kangro (1949–2001). Teose autoriks märkisid nad oma nimede esilpidest moodustatud Malera Kasuku, mida kasutatakse helitööd tutvustavates materjalides siiani.

Artikkel keskendub Malera Kasuku klaveritrio sünniloole, esit(l)ustele ja retseptioonile, mis illustreerivad muu hulgas mitme autori koostöös valminud teose erakordsust. Käsitluse peamine eesmärk on näidata eeltoodud aspektide kaudu kolme helilooja teatavat loomingulist mõtteühtsust 1970. aastatel, avades selleks ka heliloojate liidu kui nõukogude professionaalsete

heliloojate keskse institutsiooni töökorralduse mõningaid tahke.

Teoreetiliselt lähtun teemakäsitluses enim postmodernistliku mängulisuse ideest, vaadeldes seejuures klaveritriot heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse ühe ilminguna. Artiklis selgitan, milles avaldus Malera Kasuku klaveritrio mängulisus, millest võis see tuleneda, mil moel on mängulisus mõjutanud teose retseptiooni ning kaasa aidanud selle püsimisele eesti kammermuusika repertuaarikaanonis. Uurimuse alguses annan ülevaate ajastu käsitlusest senises muusikaloogkirjutuses ning tutvustan Eestis 1970. aastatel professionaalset tegevust alustanud heliloojate põlvkonda, kelle hulka kuulusid ka Kuulberg, Sumera ja Kangro. Tähelepanu pööran ka teiste Eesti heliloojate ühisautorsuses valminud loomingule üldisemalt, et vaadelda Malera Kasuku klaveritriot selle kontekstis. Töö peamise uurimismaterjali moodustavad eri tüüpi meedias ilmunud teosetuvustused klaveritrio loomisajast saati, kokku mõnikümmend näidet.¹

¹ Täpsemat ülevaadet läbivaadatud materjalidest on keeruline koostada ning see pole ka vajalik, kuna eriti kontserdituvustustes ringlevad teose kohta sageli samad laused või lausekatked, mille autorsust või algallikat pole lihtne määrata.

1970. aastad eesti muusikalookirjutuses ja tollase noorema põlvkonna heliloojate tutvustus

Eesti 1970. aastate heliloomingut on muusikalookirjutuses käsitletud enim ajastu stiiliuueenduste võtmes konkreetsete isikute loomingu näitel. Kõige rohkem on uuritud kaht tol kümnendil välja kujunenud originaalset autoristiili – Veljo Tormise (1930–2017) regilaulu-põhist loomingu (Lippus 1985, 2010; Järg 1991; Ross 2017; Daitz 2022 jt.) ning Arvo Pärdi (snd. 1935) *tintinnabuli*-teoseid (Vaitmaa 1988; Maimets-Volt 2009; Shenton 2012; Brauneiss 2017; Karnes 2017, 2021; Bouteneff 2021; Siitan 2022 jt.). Samuti on kirjutatud 1970. aastatest kui kümnendist, mil eesti muusikas kerkis esile uus grupp noori heliloojaid, kelle loomingu ühendava joonena on nähtud postmodernistlike elementide esinemist isesugustes stilistilistes sümbioosides (Vaitmaa 2000: 165; Kotta 2023). Nende autorite hulka kuulusid ka Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) ja Raimo Kangro (1949–2001). Kui 1930. aastatel sündinud heliloojate kohta on tänaseks ilmunud ka eri tüüpi monograafiaid, siis neist nooremate heliloojate kohta tervikkäsitusi veel pole.

Isikupõhist lähenemist muusikaloo uurimisel peegeldavad aga hästi ka vahemikus 1970–1992 ilmunud neli artiklikogumikku, mis sisaldavad ühtekokku kahekümne kuue Eesti 20. sajandi komponisti elu ja loomingu tutvustust, tuginedes selleks (enamjaolt) ulatuslikele heliloojatega tehtud intervjuudele ja pakkudes artiklite põhisisuna põhjalikke teostekirjeldusi.² Neist viimane, 1992. aastal ilmunud kogumik „Eesti tänase muusika loojaid“ sisaldab kuut artiklit just 1970. aastatel oma loomingu tegevust alustanud heliloojate Lepo Sumera, Raimo Kangro, Alo Põldmäe, Mati Kuulbergi, Tarmo Lepiku ja René Eespere kohta, pakkudes kasulikku taustakirjandust ka siinsele käsitlusele (Eesti tänase muusika loojaid 1992). Nimetatud heliloojatest põhjalikumalt on käsitletud vaid Lepo Sumera muusikat, kelle 55. sünniaastapäeva puhul korraldatud sümposiooni ettekannete põhjal ilmus ka artiklikogumik (Lock, Vaitmaa 2006).

Isikupõhise lähenemise kõrval on 1970ndate uut heliloomingu vähemal määral uuritud

muusikaelulistes seostes: kõik tollal hoogustunud nähtused, nagu vanamuusikaliikumine, arhailisema rahvamuusika (s.t. regilaulu) taaselus-tamine ja viljelemise viisid, pop- ja rokkmuusika levik ning huvi tõus maailmamuusika vastu, moodustasid ja sidusid omal moel siinsete loovmuusikute erinevaid põlv- ja kogukondi. Neil kõigil olid peegeldusena eesti tollasele muusika-kultuurile oma mõju kunstmuusika arengule (vt. Veenre 2018). Lisandunud või ilmumisyrgus on ka mitmeid uurimusi, milles vaadeldakse Eesti 20. sajandi teise poole heliloomingu ja muusikakultuuri (hilis)nõukogude aegse ühiskonna osa või peegeldusena ning mille üheks uurimisteenaks on seega vaimu ja võimu (ajas muutuvad) suhted (Klooren 2019; Kõlar 2023; Kotta 2023). Minugi artikkel püüab pakkuda täiendust niisugusele lähenemisele, võttes heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse (vt. edaspidi) ja sealtkaudu nende loomingu tegevuse kirjeldamisel arvesse ka muusikaelu institutsionaalset korraldust.

Mõistmaks Malera Kasuku klaveritrio tähendust selle loomisajal, on esmalt põhjust lühidalt peatuda loovisikute positsioonil nõukogude võimu ajal. Nõukogude süsteemis andis helilooja staatuse muusikaline kõrgharidus, mis omandati valdavalt konservatooriumis heliloomingu erialal. Seejärel avanes noorel heliloojal võimalus astuda heliloojate liitu – professionaalset heliloojaid ja muusikateadlasi koondavasse organisatsooni, mille peaeesmärgiks oli korraldada ja kontrollida uut heliloomingu (Klooren 2019: 25; Kõlar 2023). Ehkki näiliselt oli loomeliidu liikmeks olemine vabatahtlik, oli tegelikkus teistsugune. Nimelt võis avalikult esitada ainult neid teoseid, mida oli liidus kuulatud ja millele heakskiit antud. Samuti ostis kultuuriministeerium üksnes heliloojate liidu liikmete teoseid. Niisiis oli heliloojate erialane tegevus ilma loomeliidu liikmepiletita sisuliselt võimatu.

1970. aastatel lõpetasid Tallinna konservatooriumi helilooja diplomiga 18 inimest ning lisaks leidis veel kaks muul erialal lõpetanud, kuid samuti heliloojana kanda kinnitanud autorit (Topman 1989: 70–77). Professionaalset tegevust jätkasid neist läbi hilisnõukogude perioodi umbes pooled: Alo Põldmäe (snd. 1945, diplom 1970), Mati Kuulberg (diplom 1971),

² Mõttelise jätkuna nimetatud artiklikogumikele ilmus 2009. aastal ka väljaanne „Kaheksa portreed“ (vt. Arujärv 2009).

Aarne Männik (snd. 1947, diplom 1973), Raimo Kangro (diplom 1973), Lepo Sumera (diplom 1973), Olav Ehala (snd. 1950, diplom 1974), René Eespere (snd. 1953, diplom 1977), Tarmo Lepik (1946–2001, diplom 1977), Rein Rannap (snd. 1953, diplom 1977) ja Peeter Vähi (snd. 1955, diplom 1980).³ 1970ndate esimesel poolel tegevust alustanud autoreid nähti seejuures juba toona uue, tugeva heliloojate põlvkonnana, kes on toonud kõrgel professionaalsel tasemel eesti heliloomingusse uusi ja erilmelisi jooni (vt. Taak 1973; Oja 1977; Pudemeid improviseeritud triost ... 1984; Lippus 1984; Daragan 1992: 60; Mihkelson 2007: 83–88). Malera Kasuku klaveritrio autorite Kuulbergi, Sumera ja Kangro tegevust kajastati seetõttu küllaldaselt ka meedias ning kõigi kolme loomingut tunnustati 1970ndate teisel poolel (ja 1980ndatel) ametlikult ka ENSV muusika aastapreemiaga (Kuulberg 1977. ja samuti 1986. aastal; Sumera 1977. ja 1982., 1985., 1989. aastal; Kangro 1978. ja 1988. aastal).⁴ Seega olid kõik kolm teada-tuntud heliloojad, kes suhtlesid ühtviisi aktiivselt laiemaga (muusika)avalikkusega, jagasid oma mõtteid ja seisukohti kaasaegse muusika ning nende endi loomealase tegevuse ja plaanide kohta.

Postmodernistlik mängulisus ja heliloojate põlvkondlikkuse aspekt uurimuse teoreetilise vaatepunktina

Mängu fenomen kerkis Eesti kunstipraktikas kõige selgemalt esile 1960ndate lõpul alanud sõnateatri uuenemises, mida on Mati Undi

lavastuste ja Madis Kõivu näidendite kaudu põhjalikult käsitlenud Luule Epner, eelkõige monograafias „Mängitud maailmad“ (2018). Muusikasse puutuvalt saab mängulisusega tinglikumalt seostada teatriuendusega samaaegselt alanud *happening*'e, mille kõmulisemaks näiteks on 1968. aasta jaanuaris nelja muusiku – Arvo Pärdi, Kuldar Singi, Mart Lille ja Toomas Velmeti – osalusel Tallinna Kirjanike Majas toimunud etendus „Kremonoona ringmäng“.⁵ Tagantjärele on käsitletud „Kremonoona ringmängu“ eksperimentaalsetenduse või instrumentaalteatrina, mille erinevaid tahke on analüüsinud Anu Allas (Allas 2014; vt. ka Vaitmaa 2000: 154). Nii *happening*'ide kui ka teatriuenduslike lavastuste mängulisus oli seotud performatiivsuse eri aspektidega, sh. vormi- ja väljenduslike eksperimentidega, mis ajuti mõjusid publikule kohapeal sündinud fantaasiaküllase improvisatsioonina. Siinses artiklis vaadeldava, 1977. aastal ilmailgust näinud Malera Kasuku „juhtum“ oli aga oma mängulisuse poolest hoopis teist laadi, avaldades kunstivormi uuendamise asemel pigem viisis, mil moel heliloojad ühisautorsuses kirjutatava teose loomisse suhtusid ning seda hiljem esitlesid. Seejuures pakun välja, et põlvkondliku mõttekaasluse ilminguna oli Malera Kasuku klaveritrio loomise üheks peamiseks eeltingimuseks heliloojate mänguline meelelaad. Artiklis edaspidi kasutangi mängulisuse mõistet postmodernistlikus tähenduses, viidates loovisikute teatavale meelelaadile, nagu seda on eesti kirjanduskultuuri analüüsimisel teinud Piret Viires

³ Tarmo Lepik lõpetas konservatooriumi muusikateaduse erialal ning Rein Rannap konservatooriumi klaveriklassi 1977. aastal, mõlemast sai heliloojate liidu liige 1979. Heliloojatena ehk vähem tuntud, kuid erialadiplomiga lõpetasid 1970ndail aastail konservatooriumi veel Anne Erm (diplom 1970), Ilmar Pakri, Johannes Laos (mõlemad 1971), Jaanus Juul (1972), Tiina Kiilaspea (1973), Mark Rais, Kaupo Uibo (mõlemad 1977) ning Jaak Jürisson, Elo Kongo ja Mare Põldmäe (kõik kolm 1979).

⁴ Kuulbergile oli juba varem, 1972. aastal omistatud ELKNÜ (Eestimaa Leninlik Kommunistlik Noorsooühing) kirjandus- ja kunstipreemia, Kangro ja Sumera tegevuse laiemat profiili ja avalikku tuntuust näitavad aga mõlemale määratud ENSV teenelise kunstitegelase aunimetus, kuigi mõnevõrra hilisemast ajast (Kangrole 1984. ja Sumerale 1986. aastal). Nõukogude ajale iseloomulik autasustamiskultuur peegeldas võimustruktuuride eesmärki näidata loovisikuid ja nende tegevust nõukogude (kunsti)ideoloogia kandjatena. Tegelikuses muutus hilisnõukogude perioodi jätkudes ka Kuulbergi, Sumera ja Kangro suhe valitsevasse poliitilisse režiimi ja kultuurielu korraldusse üha avalikumalt võõristavaks, mis väljendus nii iroonilistes väljaütlemistes kui tegevuses.

⁵ Sündmust mäletatakse peamiselt seetõttu, et etteaste käigus olevat viiulit põletatud, ehkki asjaosaliste kinnitusel süttis pill siiski kogemata (Arvo Pärdi ja Kuldar Singi seletuskiri ENSV Heliloojate Liidu juhatusel 16.01.1968, viidatud Allas 2014: 10 kaudu). Üksikuid näiteid muusikute korraldatud *happening*'idest samal ajaperioodil võib tuua veel – näiteks toimus Tõravere Observatooriumis 1966. aastal kammeransamblike konkursi ajal eksperiment, milles instrumendina leidis kasutust vana lennukimootor. Seda sündmust on meenutanud osalised Jaan Rääts (vt. Kolk 1985: 13) ja Toomas Velmet (Normet 2022: 27); ülevaadet kunsti-, teatri- ja muusikatudengite korraldatud *happening*'idest aastatel 1965–1971 vt. Helme 2013: 228.

(2006 ja 2011) ning kunstikultuuri näitel Tõnis Tatar (2015).

Ehkki muusikalise postmodernismi definitsioone on erinevaid, seostatakse seda kunstmuusika käsitlustes eelkõige heliloominguga, milles kasutatakse või kombineeritakse omavahel eri (ajaloolisi) stiile, tehnikaid, tsitaate või muul moel allusiooniderikast helikeelt, peegeldades sedakaudu ka heliloojate iroonilist suhtumist neid ümbritsenud (muusika)kultuuri või ühiskondlikesse protsessidesse (Kramer 2002: 14, 16–17).⁶ Muusikaliste tunnuste poolest pole Malera Kasuku klaveritrio seega sugugi postmodernistlik teos – tegemist on stiiliühtse, neoklassitsistliku vormikujunduse ja rütmienergiaga helitööga. Postmodernistlike kunstipraktikatega seostatavad mängulisus ja iroonia (Brooker 2003: 202–204; Kramer 2002: 16; Viires 2006: 31) avalduvad selle helitöö puhul just teose loomisprintsipiis ja esitlemise viisis. Ühtlasi peegeldavad viimased hästi ka teose autorite kui postmodernsete indiviidide jooni, mille hulka arvatakse samuti „maailmasse suhtumine läbi iroonilise ja mängulise prisma“ (Viires 2006: 33⁷). Et komponistide puhul võiks maailmasse suhtumise võrdsustada tinglikult ka suhtumisega (omaenda) heliloomingusse, toon järgnevas mõned näited, mis illustreerivad Lepo Sumera, Raimo Kangro ja Mati Kuulbergi mängulist meelelaadi (eeskätt) 1970. aastate teisel poolel ning heidavad ühtlasi valgust Malera Kasuku loomisaja sotsiaal-poliitilisele kontekstile.

1977. aasta veebruaris osales Lepo Sumera Moskvas NSVLi Heliloojate Liidu noorte loominguale pühendatud IV pleenumil, mille muljeid jagas ta hiljem ajalehes *Sirp* ja *Vasar*:

Üldine probleemistik on praegustel noortel heliloojatel kahjuks või õnneks, ei oska öelda, üks ja seesama. Enamik pleenumil esindatud autoritest tegeleb sügavate filosoofiliste probleemidega. Kui seesugust muusikat nii palju korruga kuulata (nagu seekord paratamatu oli), tekib tunne, et muusika põhieesmärk on väga tõsise inimese kasvatamine, aga mitte tema vaimu arendamine. Rohkem oleks tahtnud kuulda oma mõtlemiselt vaimukamat muusikat. Võib-olla sellepärast tõusidki esile R[aimo] Kangro, M[ati] Kuulbergi, lätlaste I[mants] Zemzarise ja P[eteris] Vasksi teosed, milles leidis vaimusädelust, aga ka groteski. Sageli eeldatakse, et noore autori puhul on tegemist ka elurõõmsa muusikaga. See kokkutulek tõestas otse vastupidist. (Sumera 1977)

Kirjeldatud igatsust vaimuka ja elurõõmsa muusika järele on hõlpus tõlgendada Sumera (postmodernistlikult) mängulise meelelaadi ilminguna, kuid kaalu annab sellisele tõlgendusele ka toon, millises Sumera kõneles iseäranis 1970ndate teisel poolel oma loometööst. Küsimusele edasiste loominguplaanide kohta vastas ta näiteks nii: „Ma ei salli üldsegi vokaalmuusikat ja seepärast vist kirjutangi nüüd ühe vokaalteose, mille teksti ma kannatamatusega ootan Henn-Kaarel Hellatilt. Seni on mu ettekujutus teksti ja muusika vahekorrasst tööpoolest täiesti ähmane ja ma tahan selle probleemi enda jaoks lahendada.“ (Kulo 1977) Sumerale sekundeeris samas intervjuus Kangro: „Mina jälle ei salli ooperit, ütlen ma otse, ja seepärast hakkangi jälle ooperit kirjutama.“⁸ (Kulo 1977) Ehkki mõlema helilooja loomingus on uurijad täheldanud ja kirjutanud

⁶ Eesti muusikaloo diskursuses on seejuures tähelepanu pälvinud küsimus, kas postmodernistlikuna tuleks tõlgendada mistahes muusikat, milles kasutatakse eri stiile ja tehnikaid, või kitsamalt vaid niisugust, milles neid kasutatakse hierarhiavabalt. Esimesel juhul on eesti muusikas postmodernistlikuna vaadeldavad näiteks nii Arvo Pärdi kollaažitehnikas teosed 1960. aastatest kui ka osa just 1970. aastatel alustanud heliloojate tollasest loomingust (vt. Vaitmaa 2000: 156–166). Teisel juhul pole aga postmodernism väärtuste relativismina eesti muusikas kanda kinnitanud, seda vähemasti mitte enne 1990. aastaid (Kotta 2023).

⁷ Konkreetsetes tsitaadis viidatakse läänelikule tarbimisühiskonnale, kuid hiljem jõuab autor arutluses nõukogude totalitaarse ühiskonnani.

⁸ Plaanitav teos, ooper „Ohver“ valmis Kangrol 1981. aastal (libreto: Kulno Süvalep ja Leelo Tungal Aleksei Tolstoi jutustuse „Siug“ ainetel). Sumera eelviidatud vokaalteosest kujunes aga „Seenekantaat“ (1978/1983), mille teksti koostaski Henn-Kaarel Hellat seeneleksikoni põhjal.

ka nende muusikalisest huumorist,⁹ peegeldab niisugune irooniline naljaviskamine pigemini just mõlema autori teatavat meelelaadi ja mängulist eneseväljendust kui loomeprotsessi tegelikku olemust.

Vaimukust võib täheldada ka Malera Kasuku autoriteringi mõnede teoste pealkirjades või tekstivalikus. Selliste hulka võib arvata näiteks Sumera „Seenekantaadi“ (1978/1983), mille tekst koosneb üksnes ladinakeelsetest seenenimetustest, või klaveripalad „Pardon, Fryderyk“ (1981) ja „Nukker toreadoor“ (1984), mille pealkirjad ei jäta muusikalooliste konnotatsioonide tõttu ehk kedagi päris tõsiseks. Kangro muusikas leidub irooniat ja stiilide-mängu rohkemgi kui Sumera teostes, kuid nn. vaimukad pealkirjad pärinevad tema puhul pigem hilisemast loomeajast (näit. „Uku ja Eco“ või palade pealkirjad 1990. aastate sarjas „Displays“). Malera Kasuku klaveritrio kolmanda autori, Kuulbergi puhul on leidlik-vaimukatena kirjeldatud juba 1970ndail tema instrumentaalansamblite koosseise, sh. „Partiitad“ flöödile, oboele, altsaksofonile ja tuubale (loodud 1969) ja „Viit eesti rahvaviisi“ klarnetile, violale ja kontrabassile (1969/1988) (Sule 1977; Põldmäe 2021: 20). Kuulbergi teoste pealkirjad viitavad aga enamasti lakooniliselt žanriniimetustele.

Vaimukuse teema lõpetuseks on põhjust nimetada ka helitöid, mille pealkiri või tekstivalik mõjuvad mitmetähenduslikult, andes võimaluse mh. nende ühiskonnakriitilisele tõlgendusele: Kuulbergi teostest kuulub selliste hulka näiteks ENSV Heliloojate Liidu 40. aastapäevale pühendatud avamäng „Dominante“ (1983¹⁰) ning Kangro kirjutas 1977. aastal pühendusega oktoobrirevolutsiooni 60. aastapäevale oratooriumi „Credo“, mille tekst pärineb kommunistmehitaja moraalikoodeksist ... Kui „Dominante“ puhul võiks ajaloolise konteksti mittetundmisel jääda teose pealkirja ühiskonnakriitiline aspekt ehk uurija fantaasiamaailma tuletiseks – minule mõjub see institutsiooni-

kriitikana –, siis „Credo“ teksti mitmeti tõlgendatavus (iroonilisus) on Eesti muusikaelu ja/või nõukogude ühiskonna toimimist tundvale lugejale ilmne.

Äratab tähelepanu, et mängulisus moel, nagu seda tõlgendan seenduvalt Malera Kasuku klaveritrio autorite meelelaadi ja loominguliste hoiakutega, neist vanemate ega nooremate kolleegide puhul eesti muusikas kuigivõrd ei avaldu. Irooniale kalduva vaimukuse avaldused, millest tuleb klaveritrio esitlemise näitel juttu allpool, iseloomustasid just Kuulbergi, Sumerat ja Kangrot. Seetõttu võiks nende ühistöös valminud teose uurimisele postmodernistlikust vaatenurgast pakkuda täiendust ka heliloojate põlvkondliku kuuluvuse aspekt.

Sotsiaalteadustes määratletakse ühe põlvkonnana inimgruppi, kelle peamised mõtlemis- ja tegutsemisviisid on mõjutatud samadest nende eluajal ühiskonnas aset leidnud sündmustest. Seejuures kujundavad kõige määravamalt iga põlvkonna põhiväärtusi, töö- ja eraelus tehtud valikuid ning otsuseid need sündmused ja protsessid, mis leiavad aset inimese täiskasvanuikka jõudmise ajal, s.t. hilisest murdeest kuni aktiivse sisenemiseni tööturule. (Aarelaid-Tart 2012a; Nugin 2010; Nugin jt. 2016) Kuna Eesti 20. sajandi ühiskonna peamisi olusid ja protsesse on kujundanud erinevad poliitilised muutused, on ka eesti eri põlvkondade nimetamisel käibel peamiselt poliitilise ajaloo põhised mõisted. Näitena on Aili Aarelaid-Tart toonud välja „tsaariaegsed“, „eestiaegsed“, „Stalini-aegsed“, „stagnaaegsed“ ning „lulva revolutsiooni lapsed“ (Aarelaid-Tart 2012a: 7). Põlvkond, millesse kuuluvad Kuulberg, Kangro ja Sumera, on sündinud 1940. aastate teisel poolel. Üldistavalt nimetatakse seda generatsiooni (teise maailmasõja järel Nõukogude Eestis sündinute põlvkonnaks, mida on määratletud ka „sulaaja“ noorusena. Nende

eneseteostamiseni jõudmine langes kokku nõukogude ühiskonna teatava liberaalseerumise („sula“) lõpuga, Praha kevade

⁹ Muusikalise huumori käsitlusi on erinevaid, kuid üldjuhul eristatakse selle kaht tüüpi: vihjehuumor, mis viitab muusikavälisele kõrvaltähendusele, ning puhas huumor, mis tuleneb ootamatustest helitöö muusikalisest materjalist. Tuginedes teoreetilise raamistikuna Laurie-Jeanne Listeri ja Hubert Daschneri käsitlustele, on huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas kirjutanud huvipakkuva artikli Kai Tamm (Tamm 2006).

¹⁰ Teose esiettekanne toimus 1984. aasta aprillis NSVL Heliloojate Liidu XII kongressi raames korraldatud Nõukogude Eesti muusika festivalil. Festivaliga tähistati Eesti NSV Heliloojate Liidu 40. tegevusaastat ning selle avateoseks oli just Kuulbergi sümfoonia avamäng „Dominante“.

verreuputamisega, Pariisi tudengirahutustega. Tudengiseisusesse jõuti veel vabadustuhinaga hinges, diplomi saamise ajaks olid illusioonid haihtumas. Iseseisva elu alustamise kõige mugavamaks strateegiaks osutus kohanemine allakäigusuunal ühiskonnaga, ometi oli mingi mekk sõnuseletamatust vabadusest siiski meele ja mälus. (Aarelaid-Tart 2012b: 58)

Jääb mulje, et Kuulbergi, Sumera ja Kangro puhul avaldus kohanemine võrdlemisi aktiivse osalemisena eri tüüpi ühiskondlikes-poliitilistes tegevustes, mille eesmärki või korraldusse suhtusid nad aga (vähem või rohkem avalikult) ironiaga. Sellisena võib näha näiteks nende sõnavõtte heliloojate liidu töökoosolekutel ja meedias, Kangro kuulumist komparteeise, Kuulbergi teoste pühendusi oktoobrirevolutsioonile jms. Kuulbergi, Sumera ja Kangro suhtumine valitsevasse oludesse polnud mitte võitluslik ega eskapistlik, nagu seda võis täheldada nende vanemate kolleegide puhul (Kotta 2023; Kõlar 2023), vaid – põlvkondlikkuse ilminguna – ironiline. Inimeste põhiväärtusi uurinud Laur Lilleoja käsitlusest tuleb seejuures välja, et 1940ndatel sündinute põlvkond jagab küll neist vanema generatsiooni, enne Teist maailmasõda sündinutega samu väärtusi (*loodus, ustavus ja ühiskonna turvalisus*), kuid ühtlasi „peavad nad suhteliselt olulisemaks vabadust ning vähem oluliseks *isiklikku turvalisust*“ (Lilleoja 2012: 258). Osalt peegeldab ka Malera Kasuku klaveritrio loomine ja esitlemise viis Kuulbergi, Sumera ja Kangro ühiskonnakriitilist hoiakut ning sotsiaalset julgust, millel peatun artiklis veel ka hiljem.

Ühisautorlus eesti kunstmuusikas

Ühisautorlust peetakse (heliloojate vahelise) loomingulise partnerluse üheks vormiks, mille

sisu on aga tõlgendatud erinevalt. Seda nähtust on vähe uuritud¹¹ ning näiteks ingliskeelsete entsüklopeediate teemakohastes artiklites ei avata ühisautorluse mõiste sisu ja tähendust kuigivõrd, mistõttu ka nendes välja toodud teoste loetelu või tutvustus mõjuvad (kohati) suvalisena.¹² Ka eestikeelsetes tekstides valitseb selle teema käsitlemisel terminoloogiline ebamäärasus: heliloojate koostöös, ühis-, kaas- või kollektiivautorluses sündinud muusikat määratletakse kas autorite ühistöö, -loomingu või isegi ühisteosena, neil omavahel sisuliselt vahet tegemata.

Nagu juba märgitud, esineb ühisautorlust akadeemilises muusikas üpris harva, nii ka eesti heliloojate loomingus. Võib arvata, et selle (üheks) põhjuseks on professionaalses kompositsioonihariduses kinnistunud muusikateose kontseptsioon, milles käsitatakse teost kui autori individuaalsust ja isikupära väljendavat, noodikirjas fikseeritud ja lõpetatud kunstilist tervikut. Sellest tulenevalt nõuab mitme autori ühine loometegevus kõigilt asjaosalistelt huvi ja valmisolekut töötada harjumuspärasest erinevalt, kuid annab ka võimaluse hoopis teistsuguste loominguliste ideede teostamiseks. Kuna Malera Kasuku klaveritrio analüüsimisel mängulisuse aspektist on teose ühisautorlusel võtmepositsioon, peatun järgnevas põgusalt ka muul (eesti) ühisautorluses valminud heliloomingul eesmärgiga kaardistada selle harva esineva nähtuse mõningad tüüpilised jooned. Seejärel vaatlen Malera Kasuku klaveritriot kirjeldatud tutvustuse kontekstis, peatudes nii teose tavapärasel kui erilistel aspektidel.

Siin mõistan ühisautorluses valminud muusikana teoseid, mille loojad on komponeerimisel toetunud ühisele muusikalisele või programmeerilisele ideele, leppinud omavahel kokku iga

¹¹ Kunstmuusika vallas on seni põhjalikumalt uuritud heliloojate ja interpreetide omavahelist koostööd, mida tingib mh. huvi tõus esituskunstide analüüsimise vastu üldisemalt viimastel aastakümnetel (vt. Clarke, Doffmann 2017; Barrett 2014). Heliloojate omavahelise koostöö hulka on vahel arvatud ka teoste seadete kirjutamine või nende lõpetamine pärast helilooja surma, kuid needki näited jäävad käesoleva artikli fookusest välja. Ehkki Malera Kasuku klaveritrio puhul pole kahtlust, et teos on kirjutatud ühisautorluses, pakkus mu siinsele käsitlusele inspiratsiooni ka Simon Perry artikkel „Rimsky-Korsakov and Musorgsky: a posthumous collaboration?“, milles arutletakse mh. selle üle, millisel juhul tuleks Nikolai Rimski-Korsakovi töid vaadelda Modest Mussorgski teoste seade autorina, millisel puhul nende lõpetajana ja millisel puhul teose kaasautorina (vt. Perry 2014).

¹² Vt. Boyd 2001; Classical music written in collaboration (vaadatud 12.07.2023).

osaleva autori ülesanded ja (tõenäoliselt) kooskõlastanud ka loometöö ajalised raamid.¹³ Niisuguseid helitöid on Eestis loodud kokku vaid tosinkond, kusjuures varaseim neist pärineb 20. sajandi keskpaigast, hilisemad näited paari aasta tagusest ajast (vt. tabel 2 artikli lisas). Nii nagu rahvusvahelises kontekstis moodustab ka Eestis ühisautorsuses valminud teostest arvestatava osa (kerge muusika poole kaldu või muul moel eri žanre põimiv) lavamuusika, ülejäänud näited on aga oma kontseptsioonilt ja žanrilt väga eripalgelised. Seejuures on pea kõik artikli lisas loetletud töödest vaadeldavad teatud tüüpi muusikaliste eriprojektidena, mille loomisidee ja -printsipid pärinevad pigem tellijalt kui heliloojatelt endilt. Ühisloominguna valminud helitööde projektipõhisust peegeldab seegi, et tegemist on heliloojate omavahelise üheksanduse koostööga (v.a. lavamuusika puhul).

Malera Kasuku klaveritrio on loetelu ainus traditsioonilise koosseisu ja struktuuriga kammermuusikateos, mille loomisidee pärines aga ühisautorsuses valminud helitöödele tüüpiliselt siiski teose tellijalt. Järgnevas leiavad lähemat käsitlemist teose ühisautorsuse vaatevinklist veel mitu loo ainulaadset tahku, sh. iseäralik komponeerimisprintsip, varjunime kasutamise motiivid ja kolme autori enda naljatlev suhtumine ühisloomingusse. Eriliseks võib pidada ka teose populaarsust nii mängijate seas kui ka tuntust muusikalises kirjasõnas. Alustangi oma tutvustust ülevaatega teose sünniloost ja esitustest, avades seejärel teose küllalt rikkaliku retseptsiooni mõningaid tahke.

Malera Kasuku klaveritrio sünnilugu, esitused ja retseptsioon

Mitmeski mõttes harukordse teose sünnilugu oli argine. Teose tellis Tallinna Trio, mille liikmed tegid heliloojatele ettepaneku komponeerida

kollektiivselt. Tallinna Trio tegutses muutumatu koosseisuga – Jüri Gerretz (viul), Toomas Velmet (tšello) ja Valdur Roots (klaver) – aastatel 1971–1991 ning oli selle aja jooksul mitmete eesti heliloojate teoste (esma)esitajaks (Pilliroog 2021). Tšellist Toomas Velmet on meenutanud, et klaveritrio tellimise idee tekkis ansambli spontaanselt Moskva-Tallinna reisirongis 1977. aasta kevadel, kui omavahel arutati, „kuidas reageerida Üleliidulise Raadio Helisalvestusmaja (nii vist seda asutust kutsuti) ettepanekule jätkata alustatud tööd eesti kammermuusika salvestamisel“ (Velmet 2002) Sumera ja Kangroga polnud ansambel varem koostööd teinud, kuid mõte just nende kolme autori poole pöörduda võis tuleneda asjaolust, et 1977. aasta veebruaris oli ansambel toonud esiettekanale Kuulbergi esimese klaveritrio (Järg 2002: 52; Põldmäe 2002). Sealt edasi näis ilmselt loogiline kaasata just tema kaks sõpra ja põlvkonnakaaslast. Kümme aastat hiljem, 1987. aastal kirjutas Kuulberg Tallinna Triole ka klaveritrio nr. 2, „Alla Svedese“. Kangro ja Sumera ainsad katsetused selles žanris jäid aga õpinguteaega ega ole seotud Tallinna Trioga (Kangro „Lastetrio“ ning Sumera „Minitrio“, mõlemad kirjutatud 1970).

Heliloojate otsust võtta teose tellimus hea meelega vastu (Roots 1977) saab pidada ootuspäraseks. Ühelt poolt näitab see heliloojate valmisolekut – teatud tüüpi mänguliselt meeletatust – niisuguse loomingulise eksperimendi tegemiseks. Teisalt aga on tellimustööd olnud heliloojatele alati sümpaatsed, kuna võrreldes „sahtlisse kirjutatud“ loominguga kaasneb interpretide tellimusega ka teose elav ettekanne ning võimalus jõuda rahvusvahelise publikuni. Käsitletava helitöö puhul nii ka juhtus: Malera Kasuku trio leviku mõttes on oluline, et Tallinna Trio kuulus juba 1975. aastast Sojuzkontserdi ning 1980. aastast ka Goskontserdi kollektiivide hulka, mistõttu esitati teost ka nii ringreisidel

¹³ Seetõttu pole ühisautorsusega teoste hulka siin arvatud näiteks niisuguseid etenduskuuni teoseid, mille muusika autoreid võib küll olla mitu, kuid kes tegelikult pole komponeerimisel olnud üksteisega loominguliselt seotud. Malera Kasuku trio ühe autori, Lepo Sumera loominguks on selle kohta heaks näiteks Vanemuise teatris 1981. aastal lavastatud pantomiimietendus „Mimeskid“, mille esimese („Valgus“) ja kolmanda („Rändlinnu lend“) osa muusika komponeeris Sven Grünberg ning keskmise Lepo Sumera („Pärjaballaad“; hiljem ja veidi ümbertöötatult on see tuntud iseseisva kontsertteosena „Pantomiim“). Ehkki teost on nimetatud ühistööks (näit. Edgar Selberg, Muusikaline tund ... 1981), siis sisuliselt Sumera ja Grünbergi muusika omavahel ei suhestu. Niisamuti on määratletud Mati Kuulbergi teoste loetelus kaksikteosena tema koos Enn Vetemaaga kirjutatud lugu „Seitse hüpoteesi elu tekkimisest“ instrumentaalsambliile (1999). Sisulist koostööd heliloojate vahel aga polnud: kaks heliloojat komponeerisid lihtsalt samale pealkirjale ja koosseisule sama osade arvuga teose. (Garšnek 2000)

Nõukogude Liidus kui välismaal.¹⁴ Ebatüüpilist „kasu“ justnimelt ühisteose tellimisest võiski loota ka Tallinna Trio. 1970. aastatel tegelesid uue repertuaari otsimise ja laiendamisega mitmed teisedki eesti muusikakollektiivid – näiteks orkestrid laiendasid oma repertuaari vanamuusika suunal ning, vastupidi, vanamuusika ansamblilt Hortus Musicus oodati, et nad telliksid ja esitaksid ka eesti nüüdismuusikat. Kindlasti peegeldasid tollased repertuaariotsingud ka ansamblite endi kunstilisi vaateid, kuid valikuid võisid kujundada muudki tegurid. Näiteks võib arvata, et trio tšellist Toomas Velmet, olles seotud 1960. aastate lõpul toimunud *happening*’idega, oli jätkuvalt aldis eksperimentidele – küll vähem radikaalselt kui varem (vt. eespool).

Mõte ühisautorsuses loodava teose tellimiseks sündis Tallinna Triol Albert Dietrichi, Robert Schumanni ja Johannes Brahmsi kirjutatud viiulisonaadi eeskujul (Roots 1977; Velmet 2002).¹⁵ Toomas Velmet on meenutanud, et võrreldes mainitud teosega tulid nemad mõttele komponeerida teos palju „vaimukama valemiga: 3 (heliloojat) x 3 (interpreeti) x 3 (osa) = 3 (Trio)” (Velmet 2002). Numbrisümboolikast veelgi eriliseks kujunes aga teose komponeerimisprintsip. Kui Dietrichi-Brahmsi-Schumanni teos valmis nn. ketiprintsiibil,¹⁶ siis plaanitava trio muusikalise materjali loomine jagati heliloojate vahel partiide põhiselt. Tulenevalt autorite pillitundmisest komponeeris kolmeosalise teose kõigi osade viiulipartii Kuulberg, tšellopartii Sumera ja klaveripartii Kangro (Muusikaline tund ... 1981; Järg 1984 jt.).

Seega, laenates sõnastust Tiia Järgilt: „Vajadus siduda tervikuks kolm eri mõttetüüpi piiras autoreid üsna harjumatul moel” (Järg 1984: 26). Alustades igaüks kord esimese, siis teise ja lõpuks kolmanda hääle komponeerimisega, ei sattunud ükski heliloojatest loo terviku kujundamise mõttes eelisseisu, kuid nn. kitsendatud olud andsid endast siiski märku.¹⁷ Lepo Sumera abikaasa, pianist Kersti Sumera on meenutanud: „Igaüks kirjutas esimesena mingi [trio] osa, teadmata, mida teine teeb. Siis anti [noot] edasi järgmisele. Lepo kirjutas esimesena II osa ja viimasena I osa.” (Kersti Sumera, tsit. Põldmäe 2002 järgi)¹⁸ Ja „siis asusid kõik innukalt oma-moodi mõistatamis-täiendamistööle”, nagu kirjeldas Ines Rannap teose esiettekande järelkajas (Rannap 1977). Tööprotsessi „[r]askused olid selles, et viimasena partiid kirjutades kippus faktuur juba liiga täis olema”, nagu on hiljem meenutanud Kersti Sumera (Kersti Sumera, tsit. Põldmäe 2002 järgi). Esitan järgnevas tabelina teose partiide kirjutamise järjekorra (koostatud Põldmäe 2002 ja Järg 2015 põhjal):

Tabel 1. Malera Kasuku klaveritrio partiide komponeerimise järjekord teose osade kaupa

	I <i>Allegro con gusto</i>	II <i>Andante</i>	III <i>Presto</i>
Viiulipartii (Kuulberg)	2.	3.	1.
Tšellopartii (Sumera)	3.	1.	2.
Klaveripartii (Kangro)	1.	2.	3.

¹⁴ „NSV Liidu kesk-kontserdibüroo Sojuzkontsert asutati 1967. aastal ülesandega planeerida ja koordineerida solistide ja kollektiivide esinemisi terves Nõukogude Liidus alates Venemaa suurlinnadest kuni oblastite ja kraideni. [...] Goskontsert moodustati 1956. aastal, selle põhiroll oli vahendada NSV Liidu artiste välismaale ja välisesinejaid Nõukogude Liitu; lisaks rahvusvaheliste festivalide ja konkursside korraldamine ning vastutamine mitmesuguste poliitiliste ürituste muusikalise osa eest.” (Kõlar 2023)

¹⁵ Kolme helilooja, Albert Dietrichi, Robert Schumanni ning Johannes Brahmsi koostöös kirjutatud sonaat viiulile ja klaverile alapealkirjaga „F–A–E” valmis 1853. aastal ning on pühendatud viiuldaja Joseph Joachimile. Teose I osa komponeeris Dietrich, II ja IV osa Schumann ning III osa Brahms. Sonaadi eri osades kasutatakse muusikalist motiivi f–a–e, mis viitab motole *Frei, aber einsam* (Vaba, kuid üksildane). (Vt. ka Reynolds 2021)

¹⁶ Ketiprintsiibil komponeerimiseks pean seda, kui mitmeosalise teose eri osad (või üheosalise teose puhul selle erinevad lõigud) on kirjutatud eri heliloojad, s.t. partituuri „vertikaaliga” on tegelenud osa/lõigu piires vaid üks ja sama helilooja.

¹⁷ Kompositsiooniprintsiibi ainulaadsusele kaasaegses muusikas osutas juba ka Tiia Järg 1984. aasta artiklis: „Seda tööprotsessi võiks nimetada renessansist tuntud terminiga „CANTUS PRIUS FACTUS”, ainult et mõneti olid Trio autorid „varem tehtud laulu” kaudu üksteisest vististi hoopis suuremas sõltuvuses kui renessansi meistrid... Senises muusikapraktikas on kollektiivne looming jagunenud tegijate vahel tavaliselt ikka ositi, st teatud lõigu piires on valitsenud ainuautorlus.” (Järg 1984: 26)

¹⁸ Heliloojate omavahelist koostöö tüüpi on kujundlikult kirjeldatud ka 2015. aasta raadiosaates, milles saate autor Tiia Järg toob välja, et „Velmeti ettepanekul [tehti] koostöö[d] kõige demokraatlikumal viisil” (Järg 2015).

Johtuvalt mitme autori osalusest teose partiide kirjutamisel on Malera Kasuku klaveritrio retseptisioonis pakkunud kõneainet küsimus, kuidas mõjub teos kunstilise tervikuna. Kumavad sellest läbi erinevad autoristiilid või kõlab see tõesti „tundmatu helilooja“ omanäolise teosena? Nii on triot kirjeldatud kui „üllatavalt ühtse stiiliga“ teost (Rannap 1977), mille „alguses [oli] põnev kuulata ja jälgida partiide helikeelt ning peagi võis imetlusega tõdeda, et kolme autori ühisloomes eriline sünergia valitseb“ (Kangur 2012).¹⁹ Samuti leiti, et see on muusika, milles „isikustiilid on osavalt sulatatud mingiks ühiseks keskmiseks“ (Vaitmaa 1992: 18). Teisalt on teost leidlikult nimetatud ka stiilide polüfooniaks (Järg 2015), mis näib markeerivat hoopis autorite individuaalsust. Muusika- ja isikuloolisest aspektist pakub aga huvi, et esiettekande järgses arvustuses iseloomustas Ines Rannap kolmest heliloojast vaid kahte: „Üllatavalt ühtse stiiliga trio osades on siiski alles jäänud ideeandja individuaalsus: siin on [kuulda] R. Kangro meisterlikku mängu mitmete rütmikihtidega, M. Kuulbergi vajadust motoorsuse, pulseeriva punkteerituse, „valesti“ sobitatud muusikaliste lausete järele“ (Rannap 1977). Tõik, et Sumerast ei kirjutata, viitab aga vähemasti kahele asjaolule: esiteks sellele, et Kangrol ja Kuulbergil oli juba 1970ndate lõpuks välja kujunenud isikupärane ja äratuntav helikeel, ning teiseks, et Sumera muusika puhul see nii polnud (vt. ka Mihkelson 2007; Lippus 1984). Selge, et kõigi kolme helilooja loomingus – eriti, kui aastakümnetes edasi vaadata – leidub erineva helikeelega muusikat, kuid Sumera oli juba toona ja jäi neist kolmest hiljemgi stilistiliselt kõige mitmekülgsemaks ja dünaamilisemaks.

Teost on võrdlemisi palju esitatud, mis osaliselt võib tuleneda klaveritrio põnevast sünniloost, kuid näitab ühtlasi, et tegemist on interpreetide jaoks piisavalt huvitava materjaliga – igavat lugu üha uuesti oma kavadesse ei pandaks. Trio lavalisele edule on kindlasti

kaasa aidanud ka helitöö n.-ö. tüüpilised jooned – Malera Kasuku trio on traditsioonilise ülesehitusega, umbes 16 minutit kestev kolmeosaline teos (tempodega kiire–aeglane–kiire), mida iseloomustab neoklassitsistlik rütmierksus. Kõik need omadused teevad sellest helitööst n.-ö. kavasõbraliku loo, mis sobitub hästi eri tüüpi (kammermuusika)kontsertide kontseptisiooniga.

Tallinna Trio repertuaaris püsis teos kuni ansambli tegevuse lõpetamiseni 1991. aastal. Seejärel kõlas trio kontsertettekandes uuesti tõenäoliselt alles 2002. aastal (vt. edaspidi). Alates 2010. aastast on klaveritriot korduvalt mänginud ansambel koosseisus Olga Voronova, Leho Karin ja Diana Liiv ning hilisemast ajast võiks välja tuua ka EMTA üliõpilaste ansambli koosseisus Peeter Margus, Edward Soon ja Johan-Eerik Kõlar, kelle esituses on trio kõlanud samuti rohkem kui korra (aastal 2015). Veel on teost esitanud näiteks Trio Estonia – Arvo Leibur, Aare Tammesalu ja Norman Reintamm – 2013. aasta kontsertidel Kanadas (vt. Purje 2013). Et teose tuntus võiks ulatuda kontserdikülastajast kaugemale, näitavad ka selle mitu helisalvestist (sh. Eesti Muusikafond 1977, Heli ja keel 2014, Malera Kasuku ... 2015). Lisaks on teost mängitud raadios.²⁰ Viimase, kuid mitte vähem olulise tegurina teose leviku mõttes nimetan ka teose kaht noodipublikatsiooni: 1978. aastal ilmus klaveritrio Eesti Muusika Fondi rotaprintväljaandena ning 2001. aastal Edition 49 poolt arvutigraafikas. Teose käsikiri on aga hoiul Eesti Teatri- ja Muusikamuseumis ja saadaval kõigile huvilistele Eesti Muuseumide Veebivärvava kaudu.²¹

Loetletu kõrval on olulise panuse Malera Kasuku klaveritrio tuntusele andnud kirjasõna. Üldistavalt võib selle kohta öelda, et teost on hoitud loomisajast saati pildil, viidates seejuures sageli Malera Kasuku klaveritriole ka kui kuulsale või tuntud näitele eesti muusikaloos (kontserdikuulutuste tekstid, Arujärv 2015 jm.).

¹⁹ Artikli autor Pille Kangur lisab, et „teos on temperamentne, elurõõmus ja humoorikas (eriti III osa Presto) ning II osa Andante ei ole kuigivõrd kontrastne. Samasugust vahetut sidet ja energiat kandus publikuni ka interpreetidelt.“ (Kangur 2012)

²⁰ Eraldi saate Malera Kasuku klaveritriost tegi Klassikaraadiote Tiia Järg 2015. aastal, mil teose põhjaliku tutvustuse järel mängiti selle salvestust ansambli Voronova-Karin-Liiv interpretatsioonis (vt. Järg 2015). DIGARi Eesti artiklite portaali otsing kuvab aga raadiokavade põhjal mitmeid teose eetris kõlamisi alates 1978. aastast.

²¹ <https://www.muis.ee/museaalview/203745> (vaadatud 12.07.2023).

Teost on tutvustatud kontserdikuulutustel, -annotatsioonides ja -arvustustes, muudes (muusika)ajakirjanduslikes artiklites ning ka üksikutes raadio- või telesaadetes. Allikadena pakuvad need huvitava materjali uurimaks, millistes kontekstides ja mis eesmärgil on teosest kirjutatud või räägitud. Seejuures väärib tähelepanu, et teos on leidnud äramärkimist ning pikemalt tutvustamist ka ülevaateartiklis eesti kammermuusikast (Järg 1984), Lepo Sumerat (Vaitmaa 1992) ja Mati Kuulbergi (Järg 1992) loomingut portreerivates ulatuslikes isikuartiklites ning ühes gümnaasiumile mõeldud eesti muusikaloo õpiku peatükis, mis on pühendatud just 1970. aastail alustanud heliloojate tutvustamisele (Kaarlep 2007: 241). Päevakajalisemate tekstide kõrval peegeldavad just need artiklid (kirjutajate) soovi näha teost n.-ö. püsiväärtuslikuna, s.t. osana eesti kunstmuusikaloost.

Ehkki peatähelepanu Malera Kasuku triot tutvustavates artiklites ja saadetes on pärinud teose sünnilugu ja ühisautorlus, hinnatakse neis siiski ka teose muusikalist väärtust (vrd. Sumera hinnangut triole edaspidi). Otsesõnu seda millegagi ei põhjendata, kuid juba esiettekandejärgses arvustuses nimetatakse klaveritriot teoseks, mis „on väärt kõlama küpsemas kuues veel paljudes kohtades palju aastaid” (Rannap 1977). Sama mõte kordub ka ühes kõige hilisemas kirjutises – Alo Põldmäe tagasiwaates oma põlvkonnakaaslaste tegevusele ja loomingule aastast 2021, kelle hinnangul valmis autoritel „väljapaiste helitöö, mis väärib ikka uusi esitusi” (Põldmäe 2021). Leksika tõttu jääb teose väärtustamise kontekstis silma ka väliseesti meedias ilmunud kontserdiarvustus, mille kirjutas asjaarmastajast helilooja ja luteri koguduse vaimulik Eerik Purje Torontos toimunud trio ettekande järel: „Malera Kasuku klaveritrio oli vapustav. [...] Helitöö ise tõestab,

et tegu on võrratute talentidega, kes kutsutud ära ülekohtuselt vara. Publikul oli võimalus nautida eesti modernse instrumentaalmuusika tippsaavutust meisterlikus esituses.” (Purje 2013) Üheski teises allikas teost nii ülivõrdeliselt ei kiideta, kuid põhimõtteliselt osutatakse siingi samale, mis Malera Kasuku trio retseptiooni tervikuna on iseloomustanud – tegemist on tugeva ja tuntud helitööga, millel eriline koht eesti muusikaloos.

Ainus näide teose paigutamisest laiemasse, (Eesti) muusika arengu- või stiiliajaloo konteksti²² pärineb Evi Arujärvelt, kes nimetab Malera Kasuku triot koos kimbu teiste, heliplaadile „Variatio delectat” (2014) salvestatud helitöödega neoklassitsistlikuks muusikaks, millel mänglev karakter ning iseloomulik rütmipulss. Osutades Malera Kasuku klaveritrio kõrval Raimo Kangro loomingule („Variatio delectat” aastast 1993 kitarrile ja klaverile; „Tarzan mängib tšellot” aastast 1981 tšellole ja klaverile) ning Alo Mattiiseni tšellosonaadile (1986), märgib Arujärv, et plaadil kõlab

eesti neoklassitsism oma vallatumates vormides. [...] See on groteskne, mänglev või loitsiv muusika, mille keskmeks ei ole jutustus, vaid rütmis ja kõlajõus kehastuv kohaloleku vägi. Kõiki nimetatud teoseid ühendab laiendatud tonaalsus ja vabadusi võttev vormikujundus ning põhitunnusena – pehmem või võimukam rütmipulss. (Arujärv 2015)²³

Tõenäoliselt haakub Arujärve ettekujutus teose mänglevast karakterist millegagi, mida teised autorid on triost kirjutamisel pidanud vaimukaks või humoorikaks helikeeleks (sh. Vaitmaa 1992; Kangur 2012). Näiteks märgib Saale Kareda 2014. aastal ilmunud CD-plaadi bukletis, et „ootuspäraselt valitseb [teoses] impulsiivne ja vaimukas musitseerimislaad,

²² Tiia Järg keskendub Malera Kasuku klaveritrio tutvustamisel Eesti kammermuusika ülevaateartiklis teose (erilisele) sünniloole ja kompositsiooniprintsiibile, kuid stiiliküsimust lähemalt ei puuduta (Järg 1984).

²³ Ajalootunnetuse loomise mõttes on huvipakkuv ehk ka Arujärve tähelepanek, et „plaadilt kõlavad need rütmimustrid graatsilisemalt ja nüansirikkamalt, kui seda juhtus aegadel, mil modernistlik „depsühholoogiseerimine” muusikas tähendas ka jõhkramat kõlakäsitlust” (Arujärv 2015). Siia kõrvale võib tuua näite Mirje Mändla arvustusest 2020. aastal toimunud kontserdi kohta: „Kontserdi otseülekannet kuulates pidin küll tõdema, et teos on jätkuvalt rafineeritud ja põnev, kuid selle esitamiseks on stuudios paremad tingimused. Niguliste pianiiho ei kannata kahjuks võrdlusmomenti välja ja seetõttu oli ka raske teose ettekandest mõjuvat muljet saada.” (Mändla 2021) Malera Kasuku trio esituseanalüüs ei mahu sinise artikli raamidesse, kuid materjal selleks on olemas ning interpretatsioonikunsti uurimisele avatud.

[milles] isikustiilid on osavalt kokku sulatatud koloriitseks ühiskulgemiseks” (Kareda 2014).²⁴ Võib aga eeldada, et niisugune trio kõlamuljet kirjeldav arvamus tulenes siiski ka teadmisest teose (vaimuka) sünniloo kohta.

Malera Kasuku klaveritrio mängulisuse eri tahud: varjunime kasutamise motiivid ja teos kui naljategemine

Nagu juba märgitud, on nimi Malera Kasuku moodustatud kolme helilooja ees- ja perekonnanimedega esisilpidest, mille loo autorid – heliloojad Kuulberg, Sumera ja Kangro – ise välja mõtlesid ja koosloodud klaveritrio nn. autorina käiku lasid. Kui mitmesuguste ansamblite ja kooride nimedes on muusikute nimetähtede või -silpide kombineerimine üsna levinud, siis heliloojate hulgas on Malera Kasuku ainuke.²⁵ Kunstipraktikas viitab varjunime kasutamine enamasti kas loomingu pärisautori(te) identiteedimängule või soovile oma isikut mõnel muul põhjusel avalikkuse eest varjata (eristudes sellega loovisiksuste hulgas palju levinuma nähtuse, lavanime kasutamisest).²⁶ Malera Kasukust kui heliloojate isikuid peitvast varjunimest on põhjust rääkida eelkõige teose esmaettekannete puhul, kuna hiljem on see teose mängulisust teeninud muul viisil. Väärib tähelepanu, et kui nimevaliku endani jõuti Malera Kasuku puhul ilmselt teatava mõttemängu tulemusel, siis selle kasutamine varjunimena teose esmaesitlemisel kolleegidele heliloojate liidu töökoosolekul oli juba etteplaneeritud, sihilik tegevus. Järgnevalt peatungi teose kahel esimesel ettekandel, mille all pean silmas teose ühiskuulamist helilindilt heliloojate liidu töökoosolekul ning teiseks kontserti, mis toimus koosolekule järgneval päeval Estonia

kontserdisaalis. Mõlemad selgitavad omal moel varjunime kasutamise motiive.

Ühisautorsuses valminud teose avalikkusele esitamine varjunime all pole iseenesest seotud ühiskondlik-poliitilise kontekstiga, praegusel juhul nõukogude võimu perioodiga. Kuid just tollane, hilisnõukogude aegne muusikaelu korraldus, mis tähendas muu hulgas (poliitilist) kontrolli uue heliloomingu üle, tingis ja pakkus Malera Kasuku klaveritrio esimeseks (pool)avalikuks kuulamiseks ja esmaseks retseptiooniks spetsiifilise formaadi. See tähendab, et sarnaselt kogu muu uue heliloominguga nõukogude ajal kuulati ka seda teost esimest korda ühel Eesti NSV Heliloojate Liidu tavapärasel töökoosolekul, sedapuhku 1. novembril 1977. Aastaid kord nädalas liidu liikmete osavõtul toimunud töökoosolekute peategevuseks oli kuulata ühiselt elavas ettekandes või lindistustelt uut eesti heliloomingut. Formaalselt olid ühiskuulamised vajalikud selleks, et kultuuriministeerium teose autorilt ära ostaks, mis omakorda andis võimaluse neid ka avalikult esitada. Kuulamiste sisuline eesmärk oli anda kolleegide muusikale hinnang, tagasisidet (vt. Klooren 2019; Kõlar 2023). See tähendab, et poliitilis-ideoloogilisest aspektist olid just autori(te) kolleegid ja muusikateadlased uudisteose esimeseks tšensoriks: nad pidid oma sõnavõttudes märku andma, kas töö on ideoloogiliselt sobiv, kehastades sellega ka nõukogudeaegset kollektiivse vastutuse printsiipi. Paradoksaalselt muutusid need hinnangud nõukogude aja edenedes järjest formaalsemaks: iga looja mõistis, et kolleegi esmamulje põhjal üldjuhul ei ole põhjust oma loominguist ideed muuta. Liitigi oli aja jooksul saanud selgeks, et kultuuriministeeriumi ostukomisjoni (positiivne) otsus ei sõltunud

²⁴ Tsiatai võib pidada parafrasiks Merike Vaitmaa 1992. aasta artiklist: „Ootuspäraselt valitseb [teoses] hasartne ja vaimukas musitseerimislaad, isikustiilid on osavalt sulatatud mingiks ühiseks keskmiseks.” (Vaitmaa 1992: 18) Kujundite kordumine muusikateoste retseptioonis on tavapärane.

²⁵ Näiteks tegutses kümme aastat Maruka Trio (1988–1997), kuhu kuulusid muusikud Ruth Haav (viiul), Kaido Kelder (tšello) ja Marrit Gerretz-Traksmann (klaver).

²⁶ Tuntumateks näideteks Eestis olid 1970. aastatel kirjanduses Jüri Üdi (Juhan Viiding) ning juba varasemast ajast Lall Kahas (Iko Maran ja Bernhard Lülle); kunsti vallas on tähelepanu äratanud Viljar Valdi (Ilmar Kruusamäe; pseudonüümi kasutamise institutsioonikriitilise eesmärgi kohta vt. Talvoja 2010) ning John Smith, milline pseudonüüm ühendas kunstnike Kaido Ole ja Marko Mäetamme loomingu uue aastatuhande algul. Muusikavaldkonnas tasub meenutada fiktsionaalse leiutaja Manfred MIMI „kirjutatud” ooperit „Eesti ajalugu. Ehmatusest sündinud rahvas” (2018), mille loomemeeskonda kuulus eri elualade esindajate kõrval ka helilooja Tatjana Kozlova-Johannes (Manfred MIMI ooper ... vaadatud 13.09.2023).

otseselt töökoosolekutel antud hinnangutest – määrav oli loomeliidu juhi kinnitus uudisteose vastuvõetavaks tunnistamise kohta. Teiseks kuulati ja arutati koosolekutel uue eesti heliloomingu kõrval vahel ka muud muusikat – eelkõige „vennasvabariikide“ uut heliloomingut –, mille liidu liikmed olid koosolekule salvestise või noodina kaasa võtnud, või jagati muljeid külastatud festivalidest vms. Ent erinevalt eesti uudisteostest neid ei arvustatud ega hinnatud. Kasutades ära neid kaht punkti – muu muusika kaasatoomist koosolekule ning töökoosolekute formaalsust –, saigi võimalikuks Sumera, Kuulbergi ja Kangro ühisteose esitlemine koosolekul Malera Kasuku nime all. Määravaks võis seejuures osutada ka asjaolu, et kõnealust koosolekut juhatas Raimo Kangro kui asjasse pühendatu. Motiive selliseks mänguks võis olla mitu: ühelt poolt intrigeeris ehk heliloojaid mõte sõbralikust naljaviskamisest kolleegide üle. Teisalt mõjub (õnnestunud) püüe teose tegelikke autoreid varjata ka pilkena heliloojate liidu formaalse töökorralduse pihta, mis tolleks ajaks oli kujunenud juba kohati sisutuks. Järgnevas avangi mõlemat tahku, kasutades koosolekust ülevaate andmisel selle protokolliga ja osaliste (kirjalikke) meenutusi.

Koosoleku protokoll (TMM MO 257, s. 30 lk. 184–185) on koostatud tavapäraselt, sisaldades mh. koosoleku juhataja ning protokollija nimesid (vastavalt R[aimo] Kangro ja J[aan] Koha) ning päevakorrapunktide loetelu. Koosolekul osalejate nimesid liidu töökoosolekute protokollides enamasti eraldi välja ei tooda, eri allikatele tuginedes saab aga väita, et tol meid huvitaval koosolekul viibis kokku vähemalt 14 heliloojat, muusikateadlast või interpreeti: lisaks Kangrole ja Kohale ka Olav Ehala, Hans Hindpere, Mati

Kuulberg, Anti Marguste, Uno Naissoo, Alo Põldmäe, Helmut Rosensvald, Jaan Rääts, Lepo Sumera, Veljo Tormis, tšellist Toomas Velmet ning muusikateadlased Monika Topman ja Ofelia Tuisk.²⁷

Koosolek algas kahe helitöö kuulamisega, milleks olid Uno Naissoo „Terzetto di Varietà“ ning Malera Kasuku Trio kolmes osas.²⁸ Mõlemad kammerteosed kõlasid helilindilt Tallinna Trio esituses.²⁹ Naissoo trio osas saab protokollist lugeda nii teose idee kui kolleegide tagasiside kohta, kirjapandu vastab mõlemal juhul oma sisult (sh. ka teatavas formaalsuses) ja mahult protokolliga tüüpilisele vormile. Malera Kasuku Trio kuulamist tõendavad selles aga vaid kaks lausekatket: „Kuulati M. Kasuku Triot. Teost hinnati positiivselt (sõnavõtjad A. Marguste, J. Rääts ja V. Tormis).“ Hoopiski protokollimata on jäänud tõik, et enne teose kuulamist tutvustas Sumera koosolekul Malera Kasuku kui „tundmatut jaapani heliloojat“, nagu asjaosaliste meenutusena kinnitavad mitmed teised kirjalikud allikad (sh. Kuulbergi kiri 2.11.1977, vt. Järg 2002; Velmet 2002; sama info ringleb ka kontserdikavades). Nii jääb ruumi oletusele, et kõik koosolekul osalejad Sumera nalja läbi ei hammustanudki või vähemasti ei näidatud seda ühiselt välja. Samuti on võimalik, et Sumera-Kuulbergi-Kangro nalja kolleegide aadressil pahaks pandi ... Igatahes kirjutas Kuulberg toimunu kohta järgmisel päeval nii: „Malera Kasuku trio võeti Heliloojate Liidus hästi vastu. Ainult Ofelia Tuisk³⁰ oli hingepõhjani solvunud, et tulevad siin vanu ja teenekaid lollitama [sic!]. Jaan Koha vist ei saanudki aru, kes see Kasuku on. Lepo tegi ju [enne teose kuulamist] ettekande ja loetles paljusid oopusi ning rääkis „elulugu“ kah. Täna õhtul on siis kummardamine ja pärast –

²⁷ Tagasisidet kuulatud helitöödele protokolliti nimeliselt, mistõttu teame, et kõnealusel koosolekul osalesid Helmut Rosensvald, Olav Ehala, Toomas Velmet, Hans Hindpere ja Raimo Kangro, kes kõik andsid eraldi sõnalist tagasisidet Naissoo triole; samuti tutvustas oma teost autor ise. Monika Topman jagas samal koosoleku muljeid festivalilt „Varssavi sügis“ ning pakkus sellest tulenevalt kuulamiseks Zygmunt Krause klaverikontserti. Kasuku triole olevat protokolliga kohaselt andnud positiivset tagasisidet Anti Marguste, Jaan Rääts ja Veljo Tormis. Hilisemate meenutuste põhjal jääb mulje, et koosolekul viibis ka Alo Põldmäe. Sumera osalemine oli tõenäoline juba seetõttu, et koosolekul kuulati ka tema muusikat joonisfilmile „Antennid jääs“ ning dokumentaale „Teel“. Ofelia Tuisku osalemist koosolekul kinnitab Mati Kuulbergi kiri (Kuulberg 2.11.1977, tsit. Järg 2002).

²⁸ Autorina märgitud nime kirjapilt ja teose nimetus vastavad protokollile.

²⁹ Tegemist oli tõenäoliselt sama salvestusega, mis praeguseni hoiul Eesti Muusikafondis ja digiteerituna Eesti Rahvusraamatukogus.

³⁰ Muusikateadlane, kriitik ja ajakirjanik Ofelia Tuisk (1919–1981) oli hinnatud just nüüdismuusika uurijana. Kuulbergi kirjutatu põhjal jääb mulje, et kõiki arvamusi Malera Kasuku klaveritrio kohta kas ei protokollitud või siis jagas Tuisk oma pahameelt kolleegidega pärast koosoleku ametliku osa lõppu.

...bankett." (Kuulbergi kiri 2.11.1977, tsit. Järg 2002 järgi) Hilisemates allikates on tekkinud „elevust“ (vt. näit. Järg 1984) – mille suhtes loo autorid näisid jäävat irooniliselt ükskõikseks – kirjeldatud üldiselt leebemas toonis. Näiteks meenutas heliloojate põlvkonnakaaslane Alo Põldmäe, et „1977. aastal [...] sündis eesti muusika üks omapärasemaid teoseid, 3-osaline klaveritrio, mille autoriks keegi Malera Kasuku! Algul arvasime, et tegemist on jaapani heliloojaga. Kuid autoriteks olid Kuulberg, Sumera, Kangro.“ (Põldmäe 2021: 20)

Nagu Kuulbergi kirjastki selgus, toimus teose kontsertettekannet juba heliloojate liidu töökoosolekule järgnenud päeval, 2. novembril 1977 Estonia kontserdisaalis. Tegemist oli traditsioonilise kammermuusika kontserdiga, millel esines Tallinna Trio. Ühes Malera Kasuku trioga kõlasid kontserdil ka eelmainitud Naissoo „Terzetto di Varietá“ ning eesti uudisteoste vahele vene muusikast German Galõnini trio (loodud 1949) ning Dmitri Šostakovitši „Seitse laulu A. Bloki sõnadele“ *op.* 127 (1967; solist Ludmilla Belobragina). Malera Kasuku trio oli aga kontserdi ainus lugu ja „autor“, mida tutvustati ka kavalehel. Teksti koostas trio pianist Valdur Roots ning selles osutati vähemasti kolmele aspektile, mis on pakkunud huvi ka siinse artikli valguses trio mängulisuse ja (sellega kaasnevalt) teose retseptiooni uurimisel – need on teose ühisautorsus, komponeerimisprintsip ja varjunime kasutamine. Muu hulgas kirjutab Roots:

Kollektiivselt loodud muusika ei ole eriti levinud nähtus. Aeg-ajalt sellised teosed siiski ilmuvad, eriti nõukogude heliloojate loomingus (Vlassov ja Fere, Kara-Karajev [Kara Karajev] ja Gadžijev [Hajiyev] jt.). [...] [M]eie autorite teoses muutus [heliloojate] koostöö harvasesinevaks erinevate individuaalsuste kokkusulatamiseks teose kõikides osades. Seda sümboliseerib ka autorite nimedest moodustatud varjunimi. (Roots 1977)

Viidatud annotatsioonis tuuakse välja ka Sumera, Kangro ja Kuulbergi nimed, mistõttu oli juba teose esiettekandeks Malera Kasuku varjunimena oma tähenduse *de facto* minetanud,

klaveritrioga seonduvalt jäi see siiski aga kasutusele ka edaspidi (vt. põhjustest allpool). Ometi arutleti ka veel kontserdi järelkajas just varjunime kasutamise mõttekuse üle:

Ansambel alustas [kontserti] „jaapanlase“ Malera Kasuku Triost. Autoriga veeti alt isegi professionaale, alles kava omanikuks saanud valgustas V[aldur] Rootsi kaaskiri. Malera Kasuku ilutses ka afišil... aga kui seal oluksid reas Raimo KAngro, Lepo SÜmera ja Mati KUulbergi nimed, küllap oluks huvitatuid kaugelt enam. Niisugused naljad on vaimukad (eriti tegijaile), kuid mitte igas olukorras maksimaalse kasuteguriga. (Rannap 1977)

Arvustuse manitsev toon ajab tänase lugeja ehk muigele, kuid peegeldab eelkõige erinevaid suhtumisi trio autorite „naljategemisse“. Juba toona nähti Sumerat, Kuulbergi ja Kangrot kolme „noore ja vallatu“ heliloojana (Velmeti meenutus 2002), keda hiljem just Malera Kasuku klaveritrio loomise valguses ongi kirjeldatud (sõnastuse eri variatsioonides) kui huumorilembeseid (paljutöötavaid) noori heliloojaid (Malera Kasuku ... 2010; Kangur 2012 jm.). Võttes arvesse, et „eriti küll ei salastatudki“, kes olid Malera Kasuku klaveritrio kui „originaalse müstifikatsiooni“ (Vaitmaa 1992: 18) tegelikud autorid, on seda märgilisem, et heliloojate liidu koosolekul toimunu ja Tallinna Trio kontserdiafišš asjaosalistele sedavõrd korda läksid, et „teose tavatu saamisloo tekitatud elevus ulatus kodust kaugemalegi“ (Järg 1984: 26, korratud 1992).³¹

Mängu ilu ja ajaloolise töö huvides tuleb aga lisaks heliloojate liidu töökoosoleku protokollile ning mainitud kontserdiafišile nimetada veel vähemalt kaht dokumenti, milles Malera Kasuku varjunimena oma igavest elu edasi elab: nendeks on teose käsikiri ja avaldatud rotaprindis noot. Ja lähemalt: tempel trio käsikirjal tõendab, et ENSV Kultuuriministeerium omandas teose 17. novembril 1977. See, et tegemist on ühisautorsuses valminud helitööga, käsikirjast välja ei tulegi – noodis on märgitud autoriks vaid Malera Kasuku ning teose pealkirjaks Trio *op.* 1. Teose kolm osa on aga noodipaberile kirja pandud eri käekirjades – esimese osa puhtand

³¹ Tuginedes Tiia Järgi artiklile ja Tallina Trio liikmete meenutustele, mängiti teost ka Moskvas ja mitmes Ungari linnas, sh. Budapestis (Järg 1992: 158; Pilliroog 2021).

on omistatav Raimo Kangrole, teine osa Lepo Sumerale ja kolmas osa Mati Kuulbergile (tööjaotust põhjendab vahest see, et samades osades kirjutasid nad oma partii esimesena). Et ametkondades teose tegelikke autoreid siiski teati, näitab mh. „Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming 1974–1978. Statistiline aruanne“ (1979), milles kõigi kolme teoste loetelus nimetatakse „Malera Kasuku Triot“ ning lisatakse sulgudes, kellega koostöös lugu valmis. Samuti ei mainita teose tegelikke autoreid rotaprintis kirjastatud noodis (ilmus 1978, nooditekst on kopisti ümber kirjutatud). Hilisemas, Edition 49 väljaandes (esmatrükk 2001. aastal) on aga mindud järgmist teed: noodi väliskaanel nimetatakse kolme heliloojat järjekorras Lepo Sumera, Raimo Kangro ja Mati Kuulberg ning teose peakirjale pretendeerib tervikuna „Trio MaLeRa KaSuKu“. Noodiväljaande sisekaanel on aga esitatud heliloojanimena Malera Kasuku ning teose pealkirjana lakooniliselt „Trio“.³²

Toodud näited kavatsusest varjunime kasutamise abil klaveritrio tegelikke autoreid tõesti varjata või hoopis vastupidi, ainult „mängida“ nende varjamist, illustreerivad hästi teose mängulise esitusviisi eri tahke, haarates osalistena kord vaid heliloojaid, hiljem ka loo kuulajaid. Trio esitlemise viis haakub osalt sellega, mida on kirjeldanud kirjandusteoste mängulisusele viidates Tarmo Jüristo, piiritledes nähtust „teatud dispositsiooni kaudu, teatud moodusena esitada lugu ja sellele taustaks olevat maailma, olles ühtaegu teadlik selle esituse „ebareaalsusest“ ja/või kunstlikkusest ning püüdmata seda ka kuidagi lugeja eest varjata, kuid samas oodates, et ta seda tõsiselt võtaks“ (Jüristo 2015: 151). Allikatest nähtub, et osa eeltutvustatud heliloojate liidu töökoosolekul viibinutest (ning võimalik, et ka esiettekanne kuulajatest) võtsidki Malera Kasuku müstifikatsiooni tõe pähe ega saanud heliloojate naljaviskamisest aru. Teisalt need, kes said, ei

tõtanud tõe ka laiemalt kuulutama. Nii näib ka ajas edasi liikudes, et klaveritrio iga uue esituse korral – olles mängijate või kuulajatena kord juba „ajaloolisest tõest“ informeeritud – mängitakse Malera Kasuku nime kaudu teose vaimukat sünnilugu ja esitusviisi justkui üha uuesti läbi. Mäng võib alata juba siis, kui võtta kätte teose noot või lugeda klaveritrio tutvustusi meedias.

Ühisautorsus kui naljategemine

Veel üks tahk Malera Kasuku klaveritrio mängulisusest on seotud heliloojate naljatleva suhtumisega ühisautorsuse žanri kui sellisesse üleüldiselt. Tuginedes vaid Lepo Sumerat puudutavatele allikatele – sest Kangro ja Kuulbergi ajakirjanduslikes tekstides nende hoiakuid sel teemal ei kohta – jääb mulje, et Malera Kasuku klaveritrio ei tähendanudki teose autorite jaoks kunagi tõsiselt võetavat, s.t. esteetilist elamust pakkuvat või selle üle refleksiooni väärivat kunstiteost. Sumera ettevaatlik suhtumine ühisautorsusse kui loomeprintsipi laiemalt peegeldub muu hulgas arvamuses Raimo Kangro ja Andres Valkoneni koostöös valminud ja 1980. aastal Vanemuises esietendunud rokkooperi „Põhjaneitsi“ kohta: „Üks, mida kartsin etendusele tules: kuidas see kokku kõlab, kui mitu inimest hakkavad koos muusikat tegema. Aga õnneks ma ei avastanud Valkoneni–Kangro ühistöös mitut käekirja.“ (Vaitmaa 1980) Peatudes teose eri aspektidel, annabki Sumera „Põhjaneitsile“ üldjoontes positiivse hinnangu, millega samas Sirbi ja Vasara artiklis peakirjastatult „Esmamuljeid „Põhjaneitsist““ liituvad kolleegidest ka Alo Põldmäe, Erkki-Sven Tüür, Valter Ojakäär ja Jaan Rääts. Samas artiklis on Rääts see, kes Malera Kasuku klaveritrio retseptioonis viitab esimest korda teosele pelgalt kui naljategemisele. Viitega „Põhjaneitsile“ märgib Rääts, et „Kollektiivautorsust pole meil [eesti muusikas] olnud pärast seda, kui Arro ja Normet koos löid;³³

³² Viitega Kuulbergi, Sumera ja Kangro ühisautorsuses valminud teosele on Malera Kasukut kasutatud teose pealkirjana või osana sellest teistestki andmestikes ning samuti kontserdikavades, näiteks „Malera Kasuku Trio“ või (klaveritrio) „Malera Kasuku“; levinud on ka kirja pilt MaLeRa KaSuKu. Rahvusvahelise levikuga Edition 49 nooti tutvustatakse veebipoes kui Malera Kasuku Piano Trio By Lepo Sumera / Raimo Kangro / Mati Kuulberg (vt. näiteks <https://www.sheetmusicplus.com/title/malera-kasuku-sheet-music/19266841>, vaadatud 4.07.2023).

³³ Mõeldud on siin Leo Normeti ja Edgar Arro koostöös valminud operette „Rummu Jüri“ (1954) ja „Tuled kodusadamas“ (1958).

Malera KaSuKu teost võib võtta rohkem naljana" (Vaitmaa 1980). Ehkki Malera Kasuku klaveritrio mainimine „Põhjaneitsit“ arvustavas tekstis on teemakohane, ei selgu sellest paraku, mis põhjusel täpselt Rääts teost naljaks pidas. Aasta hiljem tuli aga klaveritrio uuesti jutuks ühes Lepo Sumeraga läbiviidud raadiointervjuus, mil saatejuht seostas naljategemist taas varjunime kasutamisega juba eelkirjeldatud kontserdi afišil: „See on muidugi haruldane, kui jaapani helilooja teose esiettekanne on Tallinnas, aga siin vist on nüüd midagi juba naljategemisega ühenduses...?“, arvas saatejuht Edgar Selberg toona (Muusikaline tund, eetris 18.12.1981). Sumera vastust võib pidada ironiliseks: „No nii nagu ütlevad humoristid – nali on väga tõsine asi ja see Malera Kasuku teos on ka küllalt tõsine asi tegelikult [...] Ja see oli üks väga tore periood.“

Pelgalt ühise noorusvembuna meenutas Sumera klaveritriot veel ka 1990. aastate lõpul muusikalises televiktoriinis „Musica grande“, mida ta ise juhtis.³⁴ Mängu üks küsimusi kõlas nii: „Kes peitub salapärase Eestis tegutsenud helilooja Malera Kasuku³⁵ nime taga, kelle ainus meil tuntud teos on 1977. aastal siin esiettekannde tulnud teos „Klaveritrio“?“. Vastusevariantidena pakkus Sumera seejuures välja, et tegu on kas a) Arvo Pärdi teosega, mida ta seoses oma emigreerumisega Läände ei tohtinud oma nime all Eestis esitada, b) Soomest 1976. a. Eestis kompositsioonitunde andmas käinud Sibeliuse Akadeemia prof. Kasuku siin kirjutatud teose esiettekandega, või c) teos on Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro ühistöö. Küsimusele vastati õigesti, kuid tähelepanu väärrib viis, mida ja kuidas saatekülalised ning -juht teose kohta lisaks rääkisid. Peale teose helikatkendi kuulamist esitas Sumera nimelt mängijatele ootamatu

(lisa)küsimuse: „On see teos [teie meelest] professionaalsete killast?“, millele Anneli Remme muigelsui vastas, et tema arvates ei ole. Sumera omakorda sekundeeris arvamusele väitega, et teose muusika põhjal poleks toona küll olnud põhjust selle autorit heliloojate liitu vastu võtta ... ning selgitab seejärel televaatajatele, et kuulatud muusika puhul oli tegu hoopis „ühe naljaga, mida kolm äsja muusikaakadeemia, tollase konservatooriumi lõpetanud heliloojat tegid. [...] Tõesti, see helikeel tegelikult on tunda, eksole ... Heliloojate liidu liikmed olid nad juba enne, nii et me ei hakka neid välja viskama selle eest.“ (Musica grande 1998)³⁶ Sumera distantseeriv hoiak Malera Kasuku klaveritrio kui esteetilist elamust mittepakkuva ega refleksiooni vääriva kunstiteose suhtes mõjub seda intrigeerivamalt, et teost on palju mängitud ja interpreedid on seda seega pidanud ka muusikalisel huviväärseks looks.

Malera Kasuku klaveritrio kui heliloojate põlvkondlikkust põlistav teos

Heliloojate elulood on olnud alati osa muusikaloo uurimisainesest ning üheks teoste retseptsiooni kujundanud teguritest. Malera Kasuku klaveritrio kõigi kolme autori liigvarane, ootamatu ja ajalisel lähestikune surm ühe aasta ja vähem kui ühe kuu jooksul vahemikus 2.06.2000–14.06.2001 on aga kujunenud teose retseptsiooni osas erilisel tähenduslikuks.

Võib pidada tavapäraseks, et loomeinimeste lahkumise järel tuuakse osa nende loominguilisest pärandist taas rambivalgusse. Autorite surm mõjutas ka Malera Kasuku klaveritrio mängitavust, teos leidis pärast mõningat pausi endale nüüd taas (üha) uusi esitajaid. Kuid konkreetsel juhul saab teose taassündi

³⁴ Muusikateemaline televiktoriin „Musica grande“ oli ETV eetris hooajal 1998/99 ning kokku valmisid 14 osa. Saatejuht oli Lepo Sumera, vahekohtunik ja mängijad vahetusid. Viidatav saade oli eetris 19.10.1998 ning selles osalesid võistkondadena muusikateadlane Anneli Remme ja helilooja Rauno Remme ning lauljad Marje ja Tiit Tralla, vahekohtunikuks oli Mikik Mikiver. Malera Kasukut puudutav küsimus esitati rubriigis „Põhjamaade muusika“. Kõik saated on järelvaadatavad ERR arhiiviportaalis (vt. Musica grande ... 1998).

³⁵ Malera Kasuku nime loeb Sumera küsimustekaardilt seejuures veerides, esimesel korral koguni valesti, siis õiget varianti korrates, kinnistades.

³⁶ Õeldule lisas õli veelgi tulle Mikik Mikiver: „Kasuku võiks [heliloojana enda kohta] öelda nii, et kui ma komponeerin, siis ma tunnen ennast Pärдина. Aga siis kui tegelikult kuulan, siis tuleb välja, et nagu Kuulberg, Sumera ja Kangro ... Nii kõlas siin see hinnang.“ Mikiveri repliik oli sisuliselt topeltnali viitega saate esimesele poolele, milles taheti teda, kes on enda kohta kirjutanud: „Kui ma komponeerin, tunnen end alati Beethovenina, alles pärast saan ma aru, et olen parimal juhul kõigest Bizet.“ Õige vastus oli Alban Berg. (Musica grande ... 1998)

tõlgendada kunstiliste kaalutluste kõrval ka tulenevana teatud tüüpi praktilisest vajadusest: Malera Kasuku klaveritriost sai peale teose autorite surma pea üleöö teos, millega käepäraselt viidata peaaegu tervele (!) varalähkunud heliloojate põlvkonnale. Ehk teisisõnu – teos, mille kaudu luua ja põlistada autorite põlvkondlikku kokkukuuluvust ja meenutada nende traagilist surma. Seejuures on kurb ja kõnekas, et Sumera, Kangro ja Kuulbergi lahkumisaja sisse jäi veel ühe nende põlvkonnakaaslase, helilooja ja muusikateadlase Tarmo Lepiku surm 2001. aasta varakevadel. Niisugust kadu eesti heliloomingule on püütud seletada just autorite põlvkondliku kuuluvusega. Vajadus pidevalt kohaneda muutuvate ühiskondlik-poliitiliste oludega sai saatuslikuks eelkõige 1970. aastatel tegevust alustanud heliloojate põlvkonnale, „keda süsteem vaimselt kõige rohkem lõhkus. [...] Strateegiad, mis võimaldasid olla edukad 1970–1980ndate kontekstis, pärast Eesti taasiseseisvumist enam ei toiminud. See on ka põhjus, miks uute aegade saabudes see põlvkond nii äkki ja kiiresti kadus.“ (Kotta 2023)

Niisiis, pärast Tallinna Trio tegevuse lõpetamist 1991. aastal algas Malera Kasuku trio taaselustumine 2002. aastal, mil muusikud Kristel Eeroja, Peeter Klaas ja Ivo Sillamaa esitasid selle Eesti Muusika Päevade programmi viimasel, Hortus Musicuse kontserdil. Kava kandiski nime „Malera Kasuku“. Kontsert toimus Kadrioru lossis 10. aprillil ning lisaks klaveritriole mängis Hortus Musicus seal ka Lepo Sumera, Raimo Kangro ja Mati Kuulbergi individuaalloomingut. Ühtlasi tähistab see kontserdiõhtu esimest korda, mil nimele Malera Kasuku viidati laiemalt kui vaid ühe helitöö kontekstis – viitena peaaegu kogu varalähkunud eesti heliloojate põlvkonnale. Toon siinkohal välja terve lõigu viidatud Sirbi artiklist, kuna see koondab Malera Kasuku klaveritrio edasise retseptiooni kõiki peamisi märksõnu:

On sümboolne, et eesti muusika päevade viimasel kontserdil – Hortus Musicus mälestusprogrammiga „Malera Kasuku“ Kadrioru lossis (10.IV) – tulid esitusele just nende komponistide teosed, kes seda festivali on pikki aastaid vedanud.

Malera Kasuku (ehk MATi-LEpo-RAimo ning perekonnanimedega samamoodi) on müstifikatsioon, mille taht 25 aastat tagasi peitusid need kolm tollal noort loojat, et üheskoos kirjutada üks Klaveritrio (1977). Nüüd oli jälle põhjust seda esitada. (Garšnek 2002, vt. ka *Eesti Muusika Päevad: 4*, vaadatud 12.07.2023)

Sealtpeale on Malera Kasuku figureerinud aga veel teistegi kontsertide pealkirjades (või osana neist), näiteks „Mõisamängude“ kontserdisarjas viitega Sumera 60. sünniaastapäeva tähistamisele (Malera Kasuku ... 2010, vaadatud 7.04.2023). Samuti märgitakse see ära muudes ajakirjanduslikes tekstides ning Mati Kuulbergi 70. sünniaastapäeva puhul toimunud kontserdi arvustuses kirjutati koguni, et (pärast Kuulbergi lahkumist 2001. aasta suvel) „Malera Kasukuga oligi lõpp“ (Mölder 2017). Omal moel tähenduslikena jäävad heliloojate triot meenutama ka kaks 2005. aastal kirjutatud eesti heliteost: Enn Kivinurme³⁷ „Missa Malera Kasuku mälestuseks“ ning Kristo Matsoni (snd. 1980) orkestriteos „Cantus in memoriam Malera Kasuku“. Neist viimane pälvis 2006. aastal rahvusvahelisel Lepo Sumera nimelisel (*sic!*) noorte heliloojate loomingu konkursil ka eripreemia ning sisaldab seejuures viiteid Sumera muusikale.

Seega, heliloojate eluajal teose retseptioonis prevaleerinud naljategemise aspekt sai endale pärast autorite surma olulise täienduse – viite peaaegu tervele varalähkunud heliloojate põlvkonnale. Kusjuures väärib eraldi tähelepanu ja uurimist, keda isikuliselt on eri aegadel selle põlvkonna tuumikuna ära märgitud: Malera Kasuku klaveritrio uurimise valguses läbi vaadatud materjalidest jääb mulje, et kui 1980ndatel kirjutati ajakirjanduses põlvkonnast „Põldmäest Sumerani“ (Pudemeid improviseeritud triost ... 1984) ning kuulsa kolmikuna esinesid pigem Alo Põldmäe – Raimo Kangro – Lepo Sumera (sh. Paul Alliku portreel „Tre corde“ 1984; hilisemast ajast vt. Vaitmaa 2000: 165), siis vahest tulenevalt Malera Kasuku juhtumist on nüüdseks see asendunud kolmikuga Kuulberg–Kangro–Sumera. Seda tõendavad nii Malera Kasuku klaveritrio

³⁷ Luteri kirikuõpetaja Enn Kivinurm (1942–2021) oli küll õppinud kompositsiooni, kuid põhiliselt tegev vaimuliku ametis.

senine retseptioon kui kõnealuse põlvkonna heliloojate teoste käsitlus peatselt ilmuvas „Eesti muusikaloos“ (vt. Kotta 2023).

Kokkuvõtteks

Artiklis uurisin Mati Kuulbergi, Lepo Sumera ja Raimo Kangro 1977. aastal ühiselt kirjutatud teost, mida tuntakse eelkõige Malera Kasuku klaveritriona. Käsitluse fookus oli teose mängulistel tahkudel, mida tõlgendasin postmodernistlikust aspektist ja heliloojate põlvkondliku mõtteviisi peegeldusena. Analüüs näitas, et just teose mängulisust saab pidada teguriks, mis on taganud helitöö elujõulisuse ansambli repertuaaris ning küllaldase kajastuse muusikalises kirjasõnas. Teose peamiste mänguliste tahkudena vaatlesin artiklis trio sünnilugu, teose esitlemist heliloojate liidu töökoosolekul ning varjunime kasutamise motiivi. Sellega haakuvalt pakkus kõnekat uurimisainest teose retseptioon.

Nii teose ühisautorsust kui varjunime kasutamist saab Malera Kasuku klaveritrio puhul tõlgendada heliloojate naljaviskamisena teose kuulajate üle, aga ka pilkena nõukogudeaegse heliloojate liidu töökorralduse pihta. „Jaapani“ helilooja teose kavva võtmine liidu Eesti uudisloomingu arutluskoosolekul sai võimalikuks tõenäoliselt tänu sellele, et koosolekut juhtis Raimo Kangro. Teisalt, et trikk läbi läks, näitab ka koosoleku formaalsust – seda, et omajagu absurdsele ettepanekule kuulata koosolekul „jaapani“ helilooja muusikat keegi vastu ei seisnud – ning heidab sedakaudu varju nõukogulikule professionaalsete heliloojate esindusorganisatsiooni toimimisele tervikuna.

Kuulbergi, Sumera ja Kangro hoiak oma ühisautorsuses valminud helitöö suhtes oli ja jäi läbivald ironiliseks: ka veel 1990. aastate lõpul nimetas Sumera teost pelgalt naljaviskamiseks ning distantseeris end võimalusest vaadelda seda muusikaliselt väärtuslikuna. Ka teose retseptioonis viidatakse klaveritriole sageli heliloojate noorusvembu tähenduses, kuid ometi on selge, et teose sage esitamine peegeldab ka selle muusikalist huviväärsust.

Ehkki teose retseptioonis annab tooni selle tutvustamine salapärase, isegi müütilise nähtusena, tõi sinne käsitlus välja ka Malera Kasuku klaveritrio sünniloo argisema tahu ning

näitas selle teatavat tavapärast ühisautorsuses valminud helitööde kontekstis: sarnaselt oma žanrikaaslastega jäi ka Malera Kasuku klaveritrio kirjutamine heliloojatele pea ainsaks ühisautorsuses valminud teoseks (nii Raimo Kangro ja Andres Valkoneni koos kirjutatud teosed kui ka Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüüri ja Peeter Vähi ühistööna ette kantud „Gooti kolmnurk“ sündisid hoopis teistlaadi printsiibil). Ühtlasi oli tegemist tellimustöö ja mitte heliloojate endi algatusega – klaveritrio loomise idee pärines Tallinna Triolt, kelle repertuaari jäi teos paljudeks aastateks. Naljategemist teose idee tasandil võib näha juba selleski, et autoritele püstitatud ebatavalises ülesandes – kirjutada teos kolme helilooja koostöös – seati endile eesmärgiks komponeerida ülesehituselt ja kõlamuljelt täiesti „tavaline“ lugu. Just selle poolest erineb Malera Kasuku klaveritrio mängulisus näiteks 1960. aastate lõpul korraldatud *happening*’idest, milles professionaalsed heliloojad ja muusikud tegelesid sihilikult just vormiekperimentidega. Seejuures väärib aga tähelepanu, et ühenduslülil mainitud *happening*’ide ja Malera Kasuku „ilmaletuleku“ vahel oli tšellist Toomas Velmet.

Retseptiooni põhjal tulenes klaveritrio tähelepanuväärsus tema loomisajal peamiselt selle teose iseäralikust sünniloost ja esitlemise viisist. Pärast heliloojate surma 2000. ja 2001. aastal on teost kasutatud aga ka tähistajana peaaegu tervele varalahkunud heliloojate põlvkonnale, mis pakub huvi ajalookirjutuse kontekstis, kuid selgitab ka teose taassüüdi kontserdilavadel nüüd juba enam kui kakskümned aastat tagasi.

Malera Kasuku klaveritrio on muusikaliselt kaasahaarav teos, mille kavva võtmisel ja tutvustamisel saavad kokku naljategemine ja heliloojate elulooline traagika, kohtuvad postmodernistlik mängulisus ning 1970. aastatel tegevust alustanud heliloojate põlvkondlik mõttekaasus. Kui sinne teemakäsitlus avas teose huviväärsust muu hulgas kolme helilooja eluloolistes ja loomingualastes seostes, siis leidub ka materjale, milles Malera Kasuku saab müstifikatsioonina edasi elada oma igavest (mängulist) elu. Olgu neist siinkohal nimetatud heliloojate liidu töökoosoleku protokoll ja 1978. aastal kirjastatud noot.

Arhiiviallikad

Eesti Teatri- ja Muusikamuseum

TMM MO 257 Eesti NSV Heliloojate Liidu töökoosolekute protokollid

Noodid

Malera Kasuku. Trio op. 1. Teose käsikiri, 1977, <https://www.muis.ee/museaalview/203745> (vaadatud 12.07.2023).

Malera Kasuku. Klaveritrio. [Rotaprintis noot] Tallinn: Eesti Muusikafond, 1978.

Malera Kasuku. Trio / Trio „Malera Kasuku“. [Noot] Karlsruhe: Edition 49, 2001.

Salvestised

Eesti Muusikafond 1977. HL 112. Eesti Muusikafondi heliarhiivis hoitav digiteeritud salvestis Malera Kasuku klaveritriost. CD. Jüri Gerretz (viul), Toomas Velmet (tšello), Valdur Roots (klaver). Salvestatud 1977, Eesti Muusikafond 2018.

Heli ja keel. Variatio Delectat. Chamber Music from Estonia. CD. Leho Karin (tšello), Diana Liiv (klaver), Olga Voronova (viul), Harry Traksmann (viul), Laur Eensalu (vioola), Toomas Vavilov (klarnet), Madis Metsamart (löökpillid), Andre Maaker (kitarr). Muusikasõprade Selts 2014.

Malera Kasuku (Mati Kuulberg, Lepo Sumera, Raimo Kangro) – Klaveritrio. Edward Soon (viul), Peeter Margus (tšello) ja Johan-Eerik Kõlar (klaver). Kontserdisalvestus. Youtube'i video. EMTAVIDEO postitus 20.05.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iNydNvzIFEY> (vaadatud 13.09.2023).

MaLeRa KaSuKu (Sumera/Kangro/Kuulberg) played by Trio Estonia [1st and 2nd movements]. Arvo Leibur (violin), Aare Tammesalu (cello), Norman Reintamm (piano). Played at the Kitchener-Waterloo Chamber Music Society in Kitchener-Waterloo, Canada in September 2013 [kuupäev täpsustamata]. Youtube video. Norman Reintamm channel, 13.11.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=oNY5NKf8nBQ> (vaadatud 13.09.2023).

„MaLeRa KaSuKu“ (Presto) played by Trio Estonia. Arvo Leibur (violin), Aare Tammesalu (cello), Norman Reintamm (piano). A recording at a live concert at the University of Toronto, 24.09.2013. Youtube video. Norman Reintamm channel, 4.10.2013, https://www.youtube.com/watch?v=_0WRAN8SN0Y (vaadatud 13.09.2023).

Kirjandus

Aarelaid-Tart, Aili 2012a. Sissejuhatus: põlvkondlik sidusus ja hajusus elaviku taustal. – *Nullindate kultuur II: põlvkondlikud pihimused*. Koost. Aili Aarelaid-Tart, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 7–15.

Aarelaid-Tart, Aili 2012b. Sõja järel sündinute elude metamorfoosid. Ühe kursuse lugu. – *Nullindate kultuur II: põlvkondlikud pihimused*. Koost. Aili Aarelaid-Tart, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 56–79.

Allas, Anu 2014. Eksperimentaalendus/instrumentaalteater: „Kreemona ringmäng“ (1968). – *Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on art and architecture* 23/1–2, lk. 7–27.

Arujärv, Evi (koost.) 2009. *Eesti heliloojad 1. Kaheksa portreed*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.

Arujärv, Evi 2015. Heli ja keel. Üllatusi ja äratundmisi. – *Sirp*, 20.02.

Barrett, Margaret S. (ed.) 2014. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. London / New York: Routledge.

Bouteneff, Peter C. 2021 (2015). *Arvo Pärt: vaikusest sündinud*. Tõlkinud Marrit Andrejeva, Laulasmaa: Sihtasutus Arvo Pärdi Keskus.

Boyd, Malcolm 2001. Collaborative compositions. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6, ed. Stanley Sadie, London / New York: Macmillan Publishers / Grove, pp. 109–110.

Brauneiss, Leopold 2017. *Arvo Pärdi tintinnabuli-stiil: arhetüübid ja geomeetria*. Koostanud ja tõlkinud Saale Kareda, Laulasmaa: Arvo Pärdi Keskus.

Brooker, Peter 2003. *A Glossary of Cultural Theory*. 2nd edition, London: Arnold.

Clarke, Eric F., Mark Doffman (eds.) 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press.

Classical music written in collaboration. – *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_music_written_in_collaboration (vaadatud 12.07.2023).

Daitz, Mimi S. 2022 (2004). *Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis*. New edition, revised and augmented, Tartu: University of Tartu Press.

Daragan, Dina 1992 (1986). Raimo Kangro [vene keelest tõlkinud Merike Vaitmaa]. – *Eesti tänase muusika loojaid*. Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 57–96.

Eesti Muusika Infokeskuse veebileht, www.emic.ee (vaadatud 11.09.2023).

Eesti Muusika Päevad: 4. Festivali järelkaja Eesti Televisioonis. Saate autor ja juht Igor Garšnek. Eetris 26.04.2002, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/eesti-muusika-paevad-4> (vaadatud 12.07.2023).

Eesti NSV heliloojate ja muusikateadlaste looming 1974–1978. Statistiline aruanne, Tallinn: NSV Liidu Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond, 1979.

Eesti tänase muusika loojaid 1992. [Artiklid Lepo Sumera, Raimo Kangro, Alo Põldmäe, Mati Kuulbergi, Tarmo Lepiku ja René Eespere loomingust eri autoritelt; väljaande koostaja nimetamata] Tallinn: Eesti Muusikafond.

- Epner**, Luule 2018. *Mängitud maailmad*. Heuremata. Humanitaarteaduslikke monograafiaid 8, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Garšnek**, Igor 2000. Kontserdipeegel. – *Sirp*, 20.10.
- Garšnek**, Igor 2002. Eesti muusika päevad 2002 (II) [Järelkaja]. – *Sirp*, 19.04.
- Helme**, Sirje 2013. *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme Eesti kunstis*. Doktoritöö, Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Järg**, Tiia 1984. Mõttevisandeid eesti kammermuusikast. – *Teater. Muusika. Kino* 3, lk. 24–28.
- Järg**, Tiia (koost.) 1991. *Veljo Tormise päev*. [Artiklikogumik] Scripta Musicalia 22, Tallinn: Fratres.
- Järg**, Tiia 1992 (1989). Mati Kuulberg. – *Eesti tänase muusika loojaid*. Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 135–176.
- Järg**, Tiia 2002. Mati Kuulberg 9. VII 1947 – 14. VI 2001. – *Muusika* 1, lk. 49–56.
- Järg**, Tiia 2015. Järjehoidja. Malera Kasuku trio viiulile, tsellole ja klaverile (1977). Klassikaraadio saade. Eetris 25.01.2015, <https://arhiiv.err.ee/vaata/jarjehoidja-malera-kasuku-trio-viulile-tsellole-ja-klaverile-1977> (vaadatud 12.07.2023).
- Jüristo**, Tarmo 2015. Kirjandusest, mängust ja mängulisest kirjandusest. – *Vikerkaar* 1–2, lk. 150–162.
- Kaarlep**, Aime 2007. *Eesti muusikalugu. Kunstmuusika*. Gümnaasiumiõpik, [Tallinn]: Talmar ja Põhi.
- Kangur**, Pille 2012. Unustatud taasavastamas [kontserdi „Kammermuusika linna. Tallinn“ arvustus]. – *Sirp*, 13.04.
- Kareda**, Saale 2014. Buklett CD-plaadile *Heli ja keel. Variatio Delectat. Chamber Music from Estonia*. Leho Karin (tsello), Diana Liiv (klaver), Olga Voronova (viiul), Harry Traksmann (viiul), Laur Eensalu (vioola), Toomas Vavilov (klarinet), Madis Metsamart (löökpillid), Andre Maaker (kitarr), Muusikasõprade Selts, 2014.
- Karnes**, Kevin C. 2017. *Arvo Pärt's Tabula Rasa*. New York: Oxford University Press.
- Karnes**, Kevin C. 2021. *Sounds Beyond: Arvo Pärt and the 1970s Soviet Underground*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Klooren**, Äli-Ann 2019. *ENSV Heliloojate Liit ja NSVL Muusikafondi Eesti Vabariiklik Osakond aastatel 1944–1966*. Magistratöö, käsikirja, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Kolk**, Madis 1985. Vastab Jaan Rääts. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk. 5–16.
- Kotta**, Kerri 2023. 1970–1980ndate muusikalised suundumused vaimse dissidentluse ja eskapismi vahel. – *Eesti muusikalugu*. Käsikirja, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia [ilmumas 2024].
- Kulo**, Helle 1977. Ei löpe ei ideed, ei inspiratsioon. Vastavad Kangro ja Sumera. – *Noorte Hääli*, 18.12.
- Kramer**, Jonathan D. 2002. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. – *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Eds. Judy Lochhead and Joseph Auner, New York / London: Routledge, pp. 13–26.
- Kõlar**, Anu 2023. Vabaduse illusioon Eesti muusikas: sulaaeg; Eesti muusika 1970. ja 1980. aastatel. – *Eesti muusikalugu*. Käsikirja, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia [ilmumas 2024].
- Lilleoja**, Laur 2012. Sünnikohortide alusväärtused ja nende muutumine nullindate Eestis. – *Nullindate kultuur II: põlvkondlikud pihtimused*. Koost. Aili Aarelaid-Tart, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 247–265.
- Lippus**, Urve 1984. Juttu muusikast Lepo Sumera. – *Teater. Muusika. Kino* 1, lk. 31–34.
- Lippus**, Urve 1985. Veljo Tormis. „Raua needmine“. Tähtteos. – *Teater. Muusika. Kino* 2, lk. 20–29.
- Lippus**, Urve 2010. Soome-ugri helilooja Veljo Tormis. – *Sirp*, 6.08.
- Lock**, Gerhard, Merike Vaitmaa (koost.) 2006. *Vaateid Lepo Sumera loomingule*. Tallinn: Scripta Musicalia.
- Maimets-Volt**, Kaire 2009. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's Pre-Existing Music in Film = Vahendades 'Üht(sust)': Arvo Pärdi valmismuusikast filmis*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 4, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Malera Kasuku** ... 2010 = *Malera Kasuku. Lepo Sumera 60*. [Mõisamängude kontserdisarja 2010–2011 kontsertide tutvustus MTÜ Kammermuusikud kodulehel] <http://kammermuusikud.ee/toimub-moisamangud-2010-2011-6/> (vaadatud 7.04.2023).
- Mihkelson**, Immo 2007. Uus heli. Eesti Raadio eesti muusika uuenemises 1956–1980. – *NYUD-muusika. Uued helid Klassikaraadios*. Koost. Tiia Teder ja Immo Mihkelson, Tallinn: Eesti Raadio / Klassikaraadio, lk. 35–89.
- Manfred MIMI ooper** „Eesti ajalugu. Ehmatusest sündinud rahvas“ [MIMProjecti veebileht], <http://opera.mimproject.org/et/> (vaadatud 13.09.2023).
- Musica grande** ... 1998 = *Musica grande: 2*. Muusikamäng Eesti Televisioonis. Saatejuht Lepo Sumera, vahekohtunik Mikk Mikiver; saates osalejad: Anneli ja Rauno Remme ning Marje ja Tiit Tralla. Eetris 19.10.1998, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/musica-grande-2?t=973> (vaadatud 12.07.2023).
- Muusikaline tund** ... 1981 = *Muusikaline tund*. Öhtujuttu Lepo Sumera 1981. Raadiosaade. Saate autor ja küsitaja Edgar Selberg. Eetris 18.12.1981, <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/muusikaline-tund-muusikaline-tund-ohtujuttu-lepo-sumera> (vaadatud 12.07.2023).
- Mändla**, Mirje 2021. Nüüdisaja inimese pidetus ja pinnalisus. – *Sirp*, 15.01.
- Mölder**, Maria 2017. Salapärane Mati Kuulberg. – *Sirp*, 17.11.
- Normet**, Virve 2022. Hetki paaritunnisest vestlusest Toomas Velmetiga. – *Muusika* 7, lk. 25–27.
- Nugin**, Raili 2010. Social Time as the Basis of Generational Consciousness. – *Trames. A Journal of the Humanities and Social Sciences* 14/4, pp. 342–366, <https://doi.org/10.3176/tr.2010.4.04>.
- Nugin**, Raili; Maaris Raudsepp, Anu Kannike 2016. Introduction. Mapping generations in the Estonian context. – *Generations in Estonia: Contemporary Perspectives on Turbulent Times*. Eds. Raili Nugin, Anu Kannike and Maaris Raudsepp, Approaches to Culture Theory 5, Tartu: University of Tartu Press, pp. 13–33, https://doi.org/10.26530/OAPEN_606515.
- Oja, Marika** 1977. Noored ja loominguerksus [vestlus Jaan Räätsaga]. – *Kodumaa*, 16.03.
- Perry**, Simon 2014. Rimsky-Korsakov and Musorgsky: A Posthumous Collaboration? – *Collaborative Creative Thought*

and Practice in Music. Ed. Margaret S. Barrett, London / New York: Routledge, pp. 91–107.

Pilliroog, Ene 2021. Tallinna Trio – sõpruskond, kus seisti üksteise eest. – *Muusika* 10, lk. 17–19.

Pudemeid improviseeritud triost ... 1984 = Pudemeid improviseeritud triost kahele komponistile ja kajale [Nõukogude Eesti muusika festival 2.–8. aprillini 1984; vestlevad Lepo Sumera, Eino Tamberg, Helju Tauk]. – *Sirp ja Vasar*, 6.04.1984.

Purje, Eerik 2013. Neljamehetrio võidukäik. – *Eesti Elu. Eesti kogukond Kanadas* [veebileht]. Avaldatud 4.10.2013, <https://eestielu.com/et/neljamehetrio-voidukaeik/> (vaadatud 13.04.2023).

Põldmäe, Alo 2021. Meenutusi kolmest helimeistris-põlvkonnakaaslasest. – *Muusika* 6, lk. 19–21.

Põldmäe, Mare 2002. Eesti muusika päevad. – *Sirp*, 5.04.

Rannap, Ines 1977. Uut muusikavara. – *Sirp ja Vasar*, 25.11.

Reynolds, Christopher 2021 (2020). Schumann *contra* Wagner: Beethoven, the F.A.E. Sonata and 'Artwork of the Future'. – *Nineteenth-Century Music Review* 18/2, pp. 181–207, first published online 16 November 2020, doi: 10.1017/S1479409820000257.

Roots, Valdur 1977. Kavaleht. Annotatsioon Tallinna Trio kontserdile „Estonia” kontserdisaalis 2.11.

Ross, Jaan 2017. Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960s. – *Res Musica* 9, lk. 109–118.

Sheetmusicplus. Veebipood, <https://www.sheetmusicplus.com/title/malera-kasuku-sheet-music/19266841> (vaadatud 4.07.2023).

Shenton, Andrew (ed.) 2012. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Siitan, Toomas (koost.) 2022. *Res Musica* 14.

Sule, Raili 1977. Noori kunstimeistreid. Helilooja Mati Kuulberg. – *Kodumaa*, 11.05.

Sumera 1977 = Noorte loomingule pühendatud pleenum 1977 [NSVL Heliloojate Liidu noorte loomingule pühendatud IV pleenum, muljeid jagavad Jaan Rääts ja Lepo Sumera]. – *Sirp ja Vasar*, 4.03.1977.

Sööt 2023 = Isiklik vestlus Raul Söödiga Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, märts 2023.

Talvoja, Kädi 2010 (2004). Tartu slaidimaal: grotesk – mäng või taktika? – *Kadunud kaheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis = Lost Eighties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1980s*. Koost. Sirje Helme, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, lk. 63–71.

Tamm, Kai 2006. Huumorist Lepo Sumera instrumentaal-muusikas. – *Vaateid Lepo Sumera loomingule*. Koost. Gerhard Lock ja Merike Vaitmaa, Tallinn: Scripta Musicalia, lk. 24–45.

Tatar, Tõnis 2015. *Kolmas tee Eesti NSV kunstis: avangardi ja võimumeelsuse vahel*. Dissertationes historiae Universitatis Tartuensis 36, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Tauk, Helju 1973. On kujunemas uus põlvkond. – *Sirp ja Vasar*, 8.06.

Topman, Monika 1989. Tallinna Riikliku Konservatooriumi lõpetanute nimekiri (1925–1989). – *Tallinna Riiklik Konservatoorium 70*. Koost. Andres Pung, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 59–84.

Vaitmaa, Merike 1980. Esmamuljeid „Põhjaneitsist” [Anna Žigure, Arnolds Klotinši, Alo Põldmäe, Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüüri, Jaan Räätsa ja Valter Ojakäärü muljed teosest, kirja pannud Merike Vaitmaa]. – *Sirp ja Vasar*, 31.10.

Vaitmaa, Merike 1988. *Tintinnabuli* – eluhoiak, stiil ja tehnika. – *Teater. Muusika. Kino* 7, lk. 37–47.

Vaitmaa, Merike 1992 (1987). Lepo Sumera. – *Eesti tänase muusika loojaid*. [Koostaja ja toimetaja teadmata] Tallinn: Eesti Muusikafond, lk. 85–56.

Vaitmaa, Merike 2000. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. – *Valgeid laike eesti muusikaloost*. Koost. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 5, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 135–181.

Valkonen 2023 = Kirjavahetus Mariliis Valkoneniga, Facebook messenger 31.03.2023.

Veenre, Anu 2018. Beyond Polystylism: Blurring the Boundaries between Different Musics in late-Soviet Estonia. – *Musicological Annual* 54/2, pp. 141–163, <https://doi.org/10.4312/mz.54.2.141-163>.

Velmet, Toomas 2002. MaLeRa KaSuKu. – *Sirp*, 19.04.

Viires, Piret 2006. *Postmodernism eesti kirjanduskultuuris*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 5, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Viires, Piret 2011. Pärast postmodernismi. – *Vikerkaar* 4–5, lk. 163–164.

Lisa.

Tabel 2. Loetelu ühisautorsuses valminud eesti heliloomingust¹

Loomis-aasta	Heliloojad	Teose pealkiri	Koosseis/Žanr	Kommentaar
1946	Boris Körver (1917–1994) Leo Normet (1922–1995)	„Hermese kannul“	Operett	esietendus alles 2004. aastal Pirita velotrekil
1954	Edgar Arro (1911–1978) Leo Normet	„Rummu Jüri“	Operett	Riiklik operi- ja draamateater Vanemuine tellimus
1958	Edgar Arro Leo Normet	„Tuled kodusadamas“	Operett	RAT Estonia tellimus
1977	Mati Kuulberg (1947–2001) Lepo Sumera (1950–2000) Raimo Kangro (1949–2001)	Trio <i>op.</i> 1	Klaveritrio	Tallinna Trio tellimus
1980	Raimo Kangro Andres Valkonen (snd. 1951)	„Põhjaneitsi“	rokkooper	RAT Vanemuine tellimus
1985	Raimo Kangro Andres Valkonen	„Tuuru tubasümfoonia“ <i>op.</i> 34	orkestriteos	esiettekanne Vanemuise orkester ja solistid
1993	Lepo Sumera Erkki-Sven Tüür (snd. 1959) Peeter Vähi (snd. 1955)	„Gooti kolmnurk“	vabaõhukontsert kolmest vanalinna tornist, instrumentariumiks flööt, tromboon, löökpillid ja elektroonika	festivali NYJD '93 projekt
2009	Ülo Krigul (snd. 1978) Timo Steiner (snd. 1976) Mariliis Valkonen (snd. 1981)	„send/receive/resound“	orkestriteos	festivali Klaaspärlimäng tellimus
2015	Liis Jürgens (snd. 1983) Margo Kõlar (snd. 1961)	„Beebisümfoonia“	teos segakoorile ja fonogrammile	tellimus Muusika-aasta lõpptseremooniale
2017	Malle Maltis (snd. 1977) Liisa Hirsch (snd. 1984) Tatjana Kozlova-Johannes (snd. 1977) Helena Tulve (snd. 1972) Toivo Tulev (snd. 1958) Eugene Birman (snd. 1987)	„Hiroshima – Nagasaki“	orkestriteos	festivali Klaaspärlimäng tellimus

¹ Loetelu koostamisel oli abiks Eesti Muusika Infokeskuse veebileht (www.emic.ee), mõningate näidete ühiautorsuses valminud teostest juhatas aga just Malera Kasuku nimega seotud internetiotsing; osad näiteid aitas meelde tuletada kirjavahetus helilooja Mariliis Valkoneniga (Valkonen 2023) ning projekti „9 hümni vabadusele“ tagamaid aitas avada helilooja ja muusik Raul Sööt (Sööt 2023). Artikli autor palub kõigil, kel veel infot või näiteid ühisautorsuses valminud (eesti) heliloomingu kohta, sellest lahkelt teada anda, et ühisautorsusega seonduvaid teemasid ehk mõnes tulevaseski käsitluses avada.

Teose ühisautorlus ja selle mängulised elemendid heliloojate põlvkondliku mõttekaasluse peegeldajana Malera Kasuku klaveritrios (1977)

Loomis-aasta	Heliloojad	Teose pealkiri	Koosseis/Žanr	Kommentaar
2018	20 eesti muusikut-džässiheliloojat	„9 hümni vabadusele“	üheksa teost (hümni) kammerorkestrile, bigbändile, koorile ning eri pilli- ja vokaalsolistidele, mille koosseis lugude lõikes varieerub	Eesti Jazzliidu ja Jazzkaare ühisprojekt
2020	EMTA elektroakustilise loomingu toonased ja endised üliõpilased: Tõnis Leemets, Karl Korts, Rebeca Vilpuu, Otto livari, Malle Maltis, Marie Vaigla, Matis Leima, Jaanus Karlson ning Taaniel Pogga; lõppviimistlus: Margo Kõlar	„9 Fragments Of Isolation / 9 kildu isolatsioonist“	elektroakustiline loomung	EMTA õppeprojekt
2018	Sander Mölder (snd. 1987) Timo Steiner	„Keres“	ballett / segakoor, flööt, viiul, viiõla, tšello, tromboon, klaver, elektroonika	Rahvusoooper Estonia tellimus
2019	Jonas Kaarnamets (snd. 1993) Sander Mölder Timo Steiner	„Läbi laulude metsa“	teos tantsijatele, elektrikitarrile ja elektroonikale	esiettekanne Hobujaama ristmikul Tallinnas World Music Days 2019 raames
2020	Sander Mölder Timo Steiner	„Kuldne tempel“	ballett / teos tantsijatele, soolotšellole ja elektroonikale	Rahvusoooper Estonia tellimus
2021	Sander Mölder Timo Steiner	„Louis XIV – kuningas Päike“	ballett / sümfooniaorkester, eelsalvestatud poistekoor, elektroonika	Rahvusoooper Estonia tellimus
2022	Eesti Heliloojate Ansambel koosseisus Helena Tulve Tatjana Kozlova-Johannes Ülo Krigul Maria Kõrvits (snd. 1987) ja kümnekond eri vanuses last.	„Uneüksed“	kontsertetendus / teatrit, muusikat ja liikumist ühendav visuaalteatri lavastus, instrumentaariumiks erinevad heliobjektid	esietendus Mustpeade Majas rahvusvahelisel laste ja noorte muusikafestivalil BIG BANG Tallinn 2022

Collaborative Authorship of a Musical Composition and its Playful Elements as a Reflection of Generational Like-Mindedness of Composers in Malera Kasuku's Piano Trio (1977)

—
Anu Veenre

Collaborative authorship of compositions is a rare phenomenon in classical music. This makes each multi-authored piece intriguing in the light of the reasons why the composers collaborated, the compositional process, the musical result and the reception of the work. A fascinating example of this from Estonian music history is a piano trio – a neoclassical piece consisting of three movements for violin, cello and piano – jointly composed in 1977 by three young composers, Mati Kuulberg (1947–2001), Lepo Sumera (1950–2000) and Raimo Kangro (1949–2001). They attributed the work to the pseudonym Malera Kasuku, formed from the initial syllables of their own names, which is still used in promotional materials for the composition to this day.

The article focuses on the creation, presentation, performances and reception of Malera Kasuku's Piano Trio, illustrating, amongst other things, the uniqueness of this multi-authored collaboration. The discussion shows, through the aforementioned aspects of the work, a certain creative like-mindedness among the three composers in the 1970s, while also revealing some aspects of the organisation of the Composers' Union as the central institution of Soviet professional composers.

The work was commissioned from the composers by the ensemble Tallinna Trio (Jüri Gerretz on violin, Toomas Velmet on cello and Valdur Roots on piano), drawing inspiration from Albert Dietrich, Robert Schumann and Johannes Brahms's jointly written violin sonata "F-A-E" from 1853. Unlike the latter piece, the authorship of which was divided up between the different movements of the sonata, the new work was composed on the basis of its instrumental parts: Kuulberg wrote the violin part for all three movements of the piano trio, Sumera composed the cello part, and Kangro the piano part. None of the composers had an advantage in shaping the entire work, because each of them took it in turns to compose their parts first, second or third in the three different movements. The musical result of the work has thus been viewed both as a polyphony of styles and as a unique synergy in the work of the three composers.

From a theoretical standpoint the thematic approach is based mostly on the idea of postmodernist playfulness, viewing the piano trio also as a manifestation of a generational like-mindedness between the composers. The article explains how the playfulness of Malera Kasuku's piano trio manifested itself, from what it may have resulted, and in what way the playfulness has influenced the reception of the work and contributed to its remaining in the repertoire canon of Estonian chamber music. The study begins with an overview of the state of musicological research into the late Soviet period and introduces the generation of composers who started working professionally in Estonia in the 1970s, including Kuulberg, Sumera and Kangro. In order to examine the common and unique characteristics of Malera Kasuku's piano trio as a work of collaborative authorship, the paper also gives general overview of the phenomenon of multi-authored works in art music, with specific reference to examples from Estonia. The descriptions and reviews of the work in various media outlets published since its creation serve as the main sources for the study.

In addition to the aforementioned method of cooperation between the composers when writing the piece, one of the playful aspects of Malera Kasuku's Piano Trio also relates to the presentation of the piece at the Estonian SSR Composers' Union working meeting, where Sumera presented it as the work of a Japanese composer. Although the Union's working meetings occasionally listened to music by composers from other Soviet Republics, their primary objective at the time was to assess and give feedback on the work of their colleagues, i.e. Estonian composers' works. Because of this, it is possible to read the composers' adoption of the pseudonym Malera Kasuku both as a prank on the work's audience and as a mockery of the organisation of the composers' union during the Soviet era. The inclusion of the "Japanese" composer's work at the Union's working meeting was probably made possible by the fact that the meeting was chaired by Raimo Kangro. On the other hand, the fact that the ruse was successful also highlights the formality of the meeting, as evidenced by the fact that no

one objected to the rather absurd proposal to listen to the music of a Japanese composer during the meeting, and thus casts a shadow over the functioning of the Union as a representative organisation of professional composers as a whole. On the basis of the minutes of the event (TMM MO 257, 30, pp. 184–185) and later recollections of those involved, it can be concluded that some of the participants saw through the joke, while others did not; the minutes of the meeting, in any case, record only the fact of listening to Malera Kasuku's piano trio, to which only one sentence was given as feedback: the piece was well received.

However, at the work's first public performance, a concert in the Estonia Concert Hall on the evening following the day of the Composers' Union working meeting, Malera Kasuku had lost its meaning as a pseudonym, as the programme notes (Roots 1977) already contained references to the actual authors of the work. Nevertheless, both the composers and musicians continued to refer to the piece as written by Malera Kasuku, using the pseudonym in programmes for subsequent performances and publishing the piano trio's score under that name in 1978 (a later edition, printed in 2001, also includes the names of Sumera, Kuulberg, and Kangro).

The composers' general attitude towards their co-written piece was and remained jocular: even at the end of the 1990s, Sumera called the work a mere joke and distanced himself from the possibility of seeing it as musically valuable (Musica grande ... 1998). In the reception of the work, too, the piano trio is often referred to in terms of the composers' youthfulness, but it is clear that the frequent performance of the work also reflects its musical interest: in addition to the Tallinna Trio, whose repertoire included the work until the ensemble's dissolution in 1991, it has been repeatedly performed by several other ensembles, most recently in the early 2020s. It has also been recorded several times.

Although the presentation of Malera Kasuku's piano trio as a mysterious, even mythical, composition has dominated the reception of the work, the analysis here also reveals the more ordinary aspect of its origin in the context of co-authored works: like other pieces in the unusual field of collaborative authorship, Malera Kasuku's piano trio remained almost a one-off collaborative venture as far as its composers were concerned (both "Gooti kolmnurk", a project by Lepo Sumera with composers Erkki-Sven Tüür and Peeter Vähi, and Raimo Kangro's partnership with Andres Valkonen were very dissimilar to Malera Kasuku's piano trio in terms of both genre and concept). Furthermore, it was also a commissioned work and not an initiative of the composers themselves. Although the three composers were given the unusual task of writing the piece in collaboration, they nevertheless set out to create an entirely "ordinary" work in terms of structure and sound. This is where the joke at the level of the work's idea can already be seen. In this sense the playfulness of Malera Kasuku's piano trio distances the work, for instance, from the happenings organised in Estonia at the end of the 1960s, where professional composers and musicians purposefully experimented with form (Allas 2014; Vaitmaa 2000: 154). It is worth noting, however, that the cellist Toomas Velmet was the link between these happenings and the "birth" of Malera Kasuku.

Its reception suggests that the noteworthiness of the piano trio at the time of its creation was due mainly to the peculiar conception of the work and the way in which it was presented (including the use of a pseudonym). However, after the composers' deaths in 2000 and 2001, the piece has also been used as a marker for almost an entire generation of composers who passed away before their time; this is interesting not only from the perspective of historiography, but also explains the work's revival on concert platforms more than twenty years ago.